

MARCELO FERNANDO DE LIMA

A POESIA DE SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA

1998



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do Mestrando MARCELO FERNANDO DE LIMA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Édison José da Costa, Alcides Celso de Oliveira Villaça e Brunilda Tempel Reichmann, argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“A POESIA DE SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Édison José da Costa	<i>Edison José da Costa</i>	A
Alcides Celso de Oliveira Villaça	<i>Alcides Celso de Oliveira Villaça</i>	A
Brunilda Tempel Reichmann	<i>Brunilda T. Reichmann</i>	A

Curitiba, 30 de novembro de 1998.



Prof. Antônio José Sandmann

Prof. Antônio José Sandmann
Coordenador em Exercício

À Eliane Basilio de Oliveira.

Ao Gelson João Teixeira.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não teria sido possível sem a participação de pessoas que, pela amizade, dedicação e sabedoria, tornaram o percurso agradável e tranqüilo.

Gostaria de agradecer ao Professor Doutor Édison José da Costa, meu amigo e orientador, que soube conduzir com serenidade e firmeza o percurso deste trabalho. Agradeço ao poeta Sérgio Rubens Sossélla e à Rosa Maria, que me receberam com grande alegria em sua casa em Paranavaí, em novembro de 1997, quando fizemos várias sessões de entrevista na biblioteca do poeta, em meio a nuvens de fumaça de tabaco e garrafas térmicas de café.

À Eliane Basilio de Oliveira, minha mulher. Em três anos de mestrado e longas leituras, foi compreensiva e companheira.

Agradeço também à Vera Maquêa, à Ana Paula e ao Hugo Abati, amigos e interlocutores brilhantes; à Renata Thereza pela amizade; ao Francisco Carlos, pelos ouvidos dispostos; ao Gogô, cozinheiro didático, pela companhia sempre agradável; ao Luis Fernando Paraná da Cunha, por tudo que representa; aos meus pais, Wilson e Ninfa; à Roza de Oliveira; ao André e à Rosana; ao Marino e ao Marlon.

Finalmente, agradeço à agência CAPES, cujo auxílio financeiro possibilitou a realização desta pesquisa.

Volvia em volta o olhar, para abranger de um lance o conjunto da terra. E nada mais divisava recordando-lhe os cenários contemplados. Tinha na frente a antítese do que vira. Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamentalmente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros — arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas, criava-lhe perspectiva inteiramente nova.

Euclides da Cunha

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
1. SITUAÇÃO DA POESIA PARANAENSE.....	9
1.1. LITERATURA E SOCIEDADE.....	9
1.2. MOVIMENTO SIMBOLISTA.....	13
1.3. AS NOVAS GERAÇÕES.....	21
1.3.1. O espiritualismo.....	21
1.3.2. O “Futurismo”.....	24
1.3.3. Pau-Brasil no Paraná.....	27
1.4. JOAQUIM: RENOVAÇÃO.....	30
1.4.1. Um poeta de Joaquim.....	34
1.5. POESIA PARANAENSE CONTEMPORÂNEA.....	37
1.5.1 Tendências poéticas.....	41
1.6. À GUIA DE CONCLUSÃO.....	47
2. TRAJETÓRIA DE VIDA.....	50
2.1. INFÂNCIA.....	50
2.2. FORMAÇÃO.....	54
2.3. O CRÍTICO LITERÁRIO.....	56
2.4. LIVROS DE POESIA.....	61
2.5. PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	65
2.6. OUTRAS ATIVIDADES.....	68
3. APRESENTAÇÃO DA OBRA POÉTICA.....	72
3.1. A CONSCIÊNCIA LÍRICA.....	72
3.2. CÂMARA DE SONHOS.....	75
3.3. CÓDIGO CIFRADO/ LINGUAGEM ESQUECIDA.....	89
3.4. UMA LÍRICA NEGATIVA.....	103
4. AO LONGO DO RIOCORRENTE.....	109

4.1. O POEMA LONGO.....	109
4.2 NO FLUXO DO RIO.....	111
4.2.1. O RIO É UM ETC.....	116
4.2.2. IMAGENS JUSTAPOSTAS.....	119
5. UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA.....	123
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

RESUMO

A obra poética do escritor contemporâneo Sérgio Rubens Sossélla é o objeto deste trabalho. Os temas, os motivos e a linguagem empregados pelo poeta são identificados e analisados. Ao longo da pesquisa, descobriu-se que a poesia de Sossélla, praticamente desconhecida do grande público, é bastante significativa no conjunto da literatura paranaense, além de dialogar com as grandes tendências da lírica contemporânea. Ela é composta a partir de diversos procedimentos técnicos ligados à modernidade, como a montagem cinematográfica, a brevidade, a fragmentação, o universo onírico e a ironia. A combinação de cada um desses elementos gera uma obra singular. No primeiro capítulo, estuda-se o desenvolvimento da poesia produzida no Paraná; no segundo, são apresentadas informações sobre a vida do poeta; no terceiro, as características essenciais de sua poesia; na quarta parte, o poema “O rio no passeio público” é analisado. Neste poema, são evidenciadas características importantes de sua obra poética.

RÉSUMÉ

L'œuvre poétique de l'écrivain contemporain Sérgio Rubens Sossélla est l'objet de ce travail. Les thèmes, les motifs et le langage employés par le poète sont identifiés et remis en question. Nous avons découvert que la poésie de Sossélla, presque inconnue chez le grand public, est très importante dans l'ensemble de la littérature du Paraná, en même temps qu'elle maintient un dialogue avec les grandes tendances du lyrisme d'aujourd'hui. Elle est composée à partir de plusieurs techniques liées à la modernité, comme le montage cinématographique, la brièveté, la fragmentation, l'univers onirique et l'ironie. La combinaison de chacune de ces parties engendre une œuvre singulière. Dans le premier chapitre, nous étudions le développement de la poésie écrite au Paraná. Le deuxième chapitre présente des informations sur la vie du poète. Dans le troisième chapitre, les caractéristiques essentielles de sa poésie sont identifiées. Dans le quatrième chapitre, le poème "O rio no passeio público" est analysé. Dans ce poème, sont mis en évidence quelques caractéristiques importantes de son œuvre poétique.

INTRODUÇÃO

*Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.*

João Cabral de Melo Neto

Sobre galhos, esqueletos

Numa das conversas informais que tive com Sérgio Rubens Sossélla, desde que lhe revelei a vontade de escrever sobre sua poesia, ele me falou da admiração que tem pela obra do amigo Ernani Reichmann, já falecido. Bem humorado como sempre, o poeta contou-me o fato de que ao longo de anos de trabalho, o velho professor conseguiu escrever uma quantidade de livros suficiente para preencher em torno de 80 centímetros de estante, com todos os seus escritos colocados lado a lado. Antes de uma grandeza métrica sem importância, que pudesse caber num livro de recordes ou algo semelhante, essa dimensão adquiria, no relato de Sossélla, um sentido de criação divina. É como se ele tentasse me dizer: “A obra do velho Reichmann tem quase o tamanho de um ser vivente”. Nos livros, o filósofo criava heterônimos que eram seus co-autores, uma comunidade de opiniões e estilos, dividindo a multiplicidade da criação literária. Contava, por assim dizer, com uma equipe imaginária de *ghost-writers* que lhe ajudava a completar resmas e mais resmas de material escrito.

Durante o meu contato com os livros escritos por Sossélla, foi impossível não lembrar a história de Reichmann. Não cheguei a medir a centimetragem da obra do poeta, já que a grande variação de formatos de seus livros resultaria, provavelmente, em comprimentos distintos, dependendo apenas da acomodação na estante. Mas quando pude reunir o máximo de suas obras, graças a empréstimos de amigos e doações do próprio autor, tive uma idéia mais real do trabalho que estava por vir. Sossélla tem uma obra

imensa, que foi crescendo aos meus olhos, à medida que completava o périplo em busca de seus livros. São mais de 200 títulos, entre volumes de poemas, antologias, textos volantes, prosa de ficção, ensaio e escritos jurídicos — sendo que o grosso desses textos é composto de livros de poesia. Não bastasse isso, sua pilha de escritos é semovente: no intervalo entre uma entrevista que tive com ele em Paranavaí, no final de outubro de 1997, até a conclusão da escrita deste trabalho, em outubro de 1998, o autor conseguiu terminar mais dez livros, com a ajuda da esposa Rosa Maria, responsável pela digitação dos originais e impressão das páginas no computador.

Utilizando o fragmento, a justaposição, a ironia, o intenso diálogo com o mundo das artes e a subjetividade como elementos básicos de sua poética, Sossélla é um autor que permanentemente desequilibra o leitor, tornando difícil o caminho de quem quer penetrar no mundo de seus poemas. Tais características, somadas ao volume maciço e vistoso de suas obras, fazem com que o leitor sinta-se no meio de um redemoinho. A qualquer momento, quando se imagina que está sendo criado um caminho para a significação, uma rajada de vento chega e baralha centenas de páginas escritas.

Seu jogo intelectual torna-se mais complicado à medida que se toma contato com seus escritos e se descobre que existem neles várias contradições. A primeira delas é o formato de sua obra. Por um lado, conta com uma produção poética de larga escala: em um ano, segundo me revelou, Sossélla conseguiu escrever cerca de 2.000 poemas. Por outro, os textos reunidos nesse imenso conjunto são minúsculos. Dois, três, quatro, cinco versos. Em alguns casos, uma única frase ocupa todo o branco da página e há livros de Sossélla, como **Nunca mais outra vez**, de 1986, em que um dos poemas é seguido por uma página em branco. Em sua obra, também existem poemas longos, que formam um volume significativo. Mesmo assim, esses poemas que às vezes se distendem por todo um livro podem ser entendidos, na verdade, como vários pequenos segmentos, quase sempre sem uma ligação explícita. Há, também, um outro procedimento que chama atenção. Sossélla publica os próprios livros, em tiragens que quase nunca ultrapassam 30, 100 exemplares, muitos dos quais não envia a ninguém. Para o autor, o verbo publicar tem exatamente o significado contrário: ocultar, esconder. Como visualizar esses poemas em miniatura num campo de visão tão amplo, escondidos numa pilha inacessível de livros?

No presente trabalho, tentei fazer um mapeamento das características marcantes da obra poética de Sossélla. Busquei criar um senso de unidade a partir de uma obra formada de milhares de fragmentos. Para usar um título de livro do autor, seus

poemas são “galhos, esqueletos”¹ — essencialmente magros e descarnados mas opacos quando visualizados no conjunto, podendo levar a caminhos diversos, muitos deles enganadores. Talvez eles reproduzam o próprio método de criação do autor. Na biblioteca anexa à sua casa, a qual chama “Vila Rosa Maria”, onde fica das oito horas da manhã até o anoitecer, com um rápido intervalo para as refeições, Sossélla utiliza várias escrivaninhas, cada uma contendo projetos de livros diferentes e pilhas de leituras cruzadas, feitas simultaneamente. Ao longo do dia, o poeta percorre o espaço amplo, sentando-se às mesas e trabalha como se fosse vários autores escrevendo livros bem diferenciados. O poema que está sendo feito num dos locais não serve para o livro da estrutura adjacente e vice-versa. Cada projeto, pelos menos em sua produção realizada a partir da década de 90, privilegia temas únicos, tornando a arte da criação um exercício de limites ou produto de escrivaninhas com personalidades altamente diferenciadas. Seus poemas são sempre aproveitados. Sossélla nunca põe um texto no lixo. Mas esses textos têm lugares marcados e certos. Por isso, em alguns casos, leva muito tempo para serem publicados. Os poemas esperam a hora certa para saírem das pastas colegiais onde o autor guarda seus papéis.

Para quem lê esses textos, e não sabe exatamente de quais escrivaninhas originaram-se, o ato da leitura é sempre a busca de uma ordem presente no interior dos poemas — algo que foi vislumbrado pelo autor e traduzido em símbolos gráficos arranjados na página. Esse exercício envolve pelo menos duas etapas essenciais. Uma delas é a desmontagem dos textos e a outra a busca da reconstrução de um sentido possivelmente projetado pelo poeta. Toda leitura é, portanto, resultado de dois corpos em movimento: o leitor que aponta os seus telescópios e lentes sobre a obra, mudando sempre de posição, e o texto que, ao menor descuido, move-se e foge do nosso campo de visão. Boa parte do resultado dessa leitura é, com certeza, uma imagem parcial e traidora. *O que se vê em qualquer obra literária é também em boa parte algo que o leitor gostaria que ela fosse, de acordo com uma visão previamente armada.* No caso da poesia de Sossélla, esse problema é ainda mais presente, devido ao envolvimento entre leitor e autor, e não apenas entre leitor e obra. Conheço pessoalmente Sossélla e compartilho, junto com amigos comuns, uma certa imagem mitológica criada ao seu redor. É como se, ao ler o poema, conseguisse ouvir uma voz que desse um andamento próprio aos textos — com um ritmo lento e enfático; um som cavernoso, moldado por décadas de recolhimento, milhares de maços de cigarro e garrafas térmicas de café.

¹ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Galhos, esqueletos*. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1997.

Na leitura que fiz da obra do poeta paranaense procurei usar diferentes lentes e instrumentos óticos para poder visualizar melhor seus poemas e o conjunto de sua obra poética: ora procuro observá-la de uma perspectiva mais ampla, relacionando a produção de Sossélla ao período em que foi realizada, aos autores com os quais mantém diálogo e à produção intelectual do Paraná, ora observo sua obra com os olhos mais cerrados, tentando evidenciar os elementos básicos da estruturação de seus textos, o diálogo que mantém com outras formas de arte e as relações entre experiência e produção artística. É através do movimento entre esses diferentes pontos de vista que procuro estabelecer uma imagem geral da poesia do autor, objetivando evidenciar sua atualidade e importância dentro da produção poética contemporânea. Optei por este tipo de recorte, que possibilita a comparação com um conjunto panorâmico de obras até a apresentação de particularidades de sua poética, pensando em se tratar do primeiro trabalho monográfico sobre a poesia do autor.

No contato que tive com os textos críticos sobre sua lírica, notei uma intensa falta de unidade. Sobre a poética de Sossélla tem-se dito absolutamente de tudo: desde a identificação de sua obra a uma tradição literária paranaense, até mesmo a tentativa de justificar as características da produção do poeta através de um suposto tipo psicológico do indivíduo paranaense ou paranista; ou seja: o sujeito recatado nos gestos e relações sociais que, numa operação mimética, transpõe o traço pessoal tímido para a brevidade da poesia. Em geral, esses comentários são compostos de textos escritos num tom familiar, num clima de mesa de bar ou de conversa entre amigos, sem firmar exatamente um conceito sobre a obra do autor, colaborando, portanto, para que o conjunto de textos do poeta seja visto como algo sem importância, motivo de rótulos mal fundamentados e esquisitices de uma arte realizada por excêntricos. É claro que na fortuna crítica do autor há textos dignos de nota. Embora sejam leituras que apenas pontuam algumas características da produção do poeta, abrem alguns caminhos para uma compreensão mais abrangente dessa poesia. Entre eles estão os paranaenses César Bond, Ernani Reichmann e Reinoldo Atem.

Meu estudo sobre a poesia de Sossélla foi feito em quatro capítulos, que proporcionam uma visão que vai se aproximando gradativamente do objeto de pesquisa. É como se, no meio de um espaço natural e aberto, olhasse um objeto a uma distância de 100 metros, e aos poucos fosse me aproximando. Nos primeiros passos, veria mais os elementos que compõem a paisagem do que propriamente o objeto de pesquisa. No final do percurso, a menos de um metro, só teria olhos para o objeto, não conseguindo observar

o ambiente natural que lhe faz moldura. Assim, a distância que separa o primeiro do último capítulo é enorme.

No primeiro capítulo, esboço um panorama da tradição poética paranaense, percorrendo alguns dos seus principais autores. Pensei em escrever esse texto a fim de localizar a poesia de Sossélla em um determinado contexto. A poesia produzida no ambiente cultural do Paraná, sem uma identidade forte, aberta a influências externas, não apresenta características próprias marcantes, que lhe tragam diferenciação. O que se mostra aos olhos do leitor é um conjunto de textos em constante diálogo com a produção externa. A poesia produzida no Paraná é, em geral, uma reação às obras dos renovadores da literatura brasileira. Em boa parte da produção poética do Estado prevalece o gosto pelas formas tradicional e acadêmicas, em que a política literária e o *marketing* pessoal dos escritores têm maior peso do que suas próprias obras. Assim como a poesia paranaense, a obra de Sossélla também se volta para o diálogo com o que é produzido externamente, mas o resultado dessa produção é bastante original.

No capítulo seguinte, exponho alguns elementos biográficos do autor, buscando sugestões para compreensão de particularidades de sua obra. Tendo vivido até a idade adulta em Curitiba, Sossélla criou uma forte identificação com a cidade, principalmente na infância, que aparece de forma bastante recorrente em seus poemas. Trata-se da cidade e do ambiente cultural por ela proporcionado. Com certeza, o espaço-tempo mais importante é o das salas de cinema nos anos 50, onde Sossélla começou a descobrir traços específicos da vida e da arte. Falo também de sua iniciação na vida literária, no início dos anos 60, como crítico de literatura em jornais da cidade. Em seguida, faço um rápido comentário sobre seus livros de poesia, sobre seu processo de trabalho e a relação entre a posição de juiz de direito, ocupada em cidades do interior do Paraná por quase duas décadas, e a atividade de poeta. Sempre assumiu uma postura de independência, produzindo sua obra sem vinculá-la a grupos poéticos ou a esquemas editoriais; ao longo de 32 anos de atividade, Sossélla vem editando seus próprios livros. A razão de ser deste capítulo deve-se também ao sabor de ineditismo que é falar da obra de um autor de 177 livros de poesia ² praticamente desconhecido do público acadêmico e totalmente invisível para o público não-especializado. Procurei, aqui, desenhar alguns contornos para que o leitor — aquele que entende de poesia ou o outro, que é apenas curioso — possa ter ao menos uma idéia do autor.

² Este número se refere aos livros e poemas volantes publicados por Sossélla até outubro de 1997, citados no corpo deste trabalho e nas referências bibliográficas.

No terceiro capítulo, trato da poesia de Sossélla a partir de três poemas metalingüísticos que iniciam **Tatuagens de Nathannaël**, certamente um de seus livros mais importantes. Esses textos são comparados a um código genético responsável pelo resultado final de toda a sua poesia — evitando, é claro, as simplificações decorrentes dessa comparação. Embora compostos de “galhos, esqueletos”, sem as carnes de uma obra extensa, esses três poemas dão as pistas para caminhos que podem ser trilhados em todo o trabalho poético do autor, definindo-lhe os limites necessários para a visualização de uma unidade e as principais contradições. A partir desses poemas, identifico no conjunto de textos do autor a relação com uma poética da modernidade, sob vários aspectos. Entre eles estão o uso de técnicas exteriores ao mundo das palavras como o sonho e o cinema, manifestando-se através da montagem cinematográfica como uma das formas de estruturação do texto. Esse código genético revela também uma das tensões da obra do autor: a existência de uma consciência poética marcada pelo rigor, determinada pela assimilação de aspectos técnicos da arte moderna, e a idéia de que o poema é algo pronto, apenas transcrito pelo poeta, proporcionado pela inspiração. Além disso, falo da obscuridade do significado de seus poemas, fruto da construção de uma mitologia particular e de um discurso que recusa o trânsito social da linguagem.

O quarto capítulo é a análise de um poema bastante representativo na obra de Sossélla, **O rio no passeio público**, lançado em 1996, trinta anos depois da publicação de seu livro de estréia, **Sobrepoemas**. Esse texto é importante porque expressa temáticas e formas recorrentes em toda a obra do poeta paranaense. Nele, as técnicas de construção como a que resulta da assimilação da montagem cinematográfica, a fragmentação e a justaposição de imagens articulam o significado em torno da metáfora do rio. O autor faz desse poema uma peça em constante movimento: à medida que a voz percorre todo o texto, as imagens vão-se renovando e se agrupando continuamente, de forma a revelar um sentido sempre novo e instável aos olhos do leitor. Poema dinâmico e fluido — daí a associação direta com o curso fluvial — **O rio no passeio público** revela a busca do poeta por uma linguagem ideal para a reconstrução da experiência vivida.

Comparado aos demais poemas do autor, **O rio no passeio público** aparenta ser uma exceção: é um texto de 35 páginas e 123 versos, que desponta numa obra composta principalmente de escritos que mal chegam a 5 versos e ocupam pequenas porções das páginas brancas, revelando contenção verbal. Essa aparente contradição entre o grande e o pequeno se justifica pelas próprias características da obra de Sossélla. Sua lírica é formada de uma série de fragmentos que, somados, dão corpo a uma unidade. O

poeta recorre sempre a motivos, temas e linguagens semelhantes na maior parte de seus poemas. Portanto, uma das formas de se vislumbrar o sentido de sua poesia é promover leituras que se cruzam no meio do caminho, fazendo da busca do sentido uma espécie de corrente e fluxo ininterrupto: ora ela afirma uma verdade, ora nega o que foi afirmado. **O rio no passeio público** mostra-se, então, como um poema longo mas também como um conjunto de pequenos fragmentos articulados ao redor de uma metáfora, como toda a obra de Sossélla. Ao revelar as particularidades desse texto, acredita-se também estar-se mostrando uma parte significativa da poesia do autor.

O meu interesse pela poesia de Sossélla é fruto de vários acasos. Não teria tomado conhecimento de sua existência sem essas forças desconhecidas. Num período de quase dez anos, ouvi falar do poeta, tive a oportunidade de entrevistá-lo e até mesmo acompanhei, como leitor, parte da produção de seus livros. A primeira vez que ouvi seu nome foi em 1989, quando a amiga Flávia de Ângelis Consalter, de Maringá, enviou-me um folheto de poemas que ela publicou em conjunto com Sossélla. Dois anos mais tarde, como repórter do jornal **Indústria & Comércio**, de Curitiba, pude entrevistá-lo sobre o lançamento do ensaio **Caprichoso & relaxado**, livro em que trata da obra de Paulo Leminski. De 1992 a 1995, trabalhei com o artista gráfico Luiz Antonio Guinski, que há quase duas décadas é colaborador assíduo das edições de Sossélla, enviando-lhe desenhos com uma certa regularidade. Na agência de publicidade onde trabalhávamos, presenciei a troca insistente de pacotes entre esses dois velhos amigos: Guinski despachava para Paranavaí desenhos e livros sobre cinema que comprava para Sossélla; o poeta mandava-lhe exemplares de seus últimos trabalhos. Acabei me beneficiando desse escambo plástico-literário: os livros sobressalentes eram sempre meus.

Em 1994, depois de uma rápida passagem pelo **Jornal do Estado**, onde fiz resenhas de livros, pensei em ler de forma mais cuidadosa toda a obra do autor e escrever sobre ela. No próprio espaço de que dispunha para falar de literatura no jornal, escrevi a resenha do livro **Estudos para um retrato de Van Gogh**, que me caiu às mãos graças à partilha de pacotes de Luiz Antonio Guinski. Foi ao escrever esse artigo, um magro apanhado de idéias sobre a poética sosselliana, que me dei conta da importância de sua obra dentro do contexto da poesia paranaense. Ao mesmo tempo, a poesia de Sossélla vinha sendo tratada pelos críticos de forma extremamente irregular e displicente.

Acredito que, com esse trabalho, esteja contribuindo para uma maior exposição das obras de Sossélla a um público não tão amplo mas bastante qualificado, capaz de produzir novas abordagens sobre o autor. Durante o período da pesquisa, tive algumas

surpresas com os próprios colegas em sala de aula, em um ano e meio de aulas no mestrado. Para muitos, a poesia produzida no Paraná mais recentemente resumia-se a nomes como Paulo Leminski, Marcos Prado e Alice Ruiz. Sossélla não passava de desconhecido. Com a convivência, muitos desses colegas tornaram-se leitores e novos críticos. Devo a eles algumas sugestões que foram aproveitadas neste trabalho.

CAPÍTULO I

*No templo das musas paralíticas, ao
mais pequeno chama gigante e ao
morto pergunta pelo vivo; onde estão,
ó escriba, as tuas verdades de vento?
onde está, ó fariseu, a tua glória em
pó? De joelho, adora os sepulcros
caídos do beletrismo paranista,
último refugio de todo mediocrão (...)
Uivai, pedalinhas do Passeio Público.
Dane-se, ó bestalhão pachola com o
brilho da idiotia. Droga aos teus
quarenta mil panacas imortais. Isto
aqui a você e ao príncipe dos
poetinhas pernetas, seja quem for.*

Dalton Trevisan

1. Situação da poesia paranaense

1.1. Literatura e sociedade

Em estudo clássico sobre literatura e sociedade, Antonio Candido classifica dois movimentos opostos que participam da gênese artística: uma tendência de *agregação*, em que o artista aproveita os sistemas simbólicos vigentes de determinado grupo social para a realização de sua obra; e um movimento de *segregação*, que trabalha com a inclusão de sistemas simbólicos renovados³. O primeiro tipo se inspira geralmente na experiência coletiva e, através de meios comunicativos acessíveis, utiliza o que já está estabelecido em

determinada sociedade; o segundo se preocupa em criar novos recursos expressivos e atinge, dessa forma, um público mais restrito.

O impulso de segregação incorpora um alto nível de inovação de informação estética, estabelecendo, no princípio, uma ruptura com o código do leitor e com o da própria literatura que lhe é contemporânea. Já o movimento de agregação apresenta elementos de redundância e tende a utilizar um repertório já assimilado por uma comunidade de leitores e dentro da formação da própria literatura. É a relação dialética entre os impulsos de agregação e segregação que interagem na transformação de uma determinada literatura. Ora prevalece a agregação, através da estabilização de sistemas de comunicação; ora a segregação, presente em momentos de renovação e rupturas com a tradição literária.

Esse modo de entender as transformações da literatura, que enfoca a relação entre o autor, a obra e o leitor, é bastante útil para estudar o caso do desenvolvimento da literatura produzida no Paraná, em especial a poesia, e para entender a relação que a obra de Sérgio Rubens Sossélla mantém com esse conjunto literário específico. Através dela, é possível identificar alguns momentos privilegiados para o desenvolvimento de obras paranaenses, como é o caso, por exemplo, da geração que se formou em torno da revista **Joaquim**, de onde surgiu a obra de Dalton Trevisan, em meados dos anos 40, ou mesmo a geração de poetas que começou a publicar suas obras nos anos 60 e 70, como Paulo Leminski, Alice Ruiz e Sérgio Rubens Sossélla.

Por esse mesmo ponto de vista, identificam-se momentos na literatura paranaense em que prevalece o uso de um repertório de procedimentos literários de domínio do público e que não constitui contribuição significativa para o desenvolvimento da literatura brasileira. O que não impede, evidentemente, que um autor produza, numa época eminentemente caracterizada como conservadora do ponto de vista da linguagem literária, uma obra renovadora e que se distancie dos escritores de sua geração. O contrário também pode acontecer: numa época em que florescem obras inovadoras, existem artistas que nada acrescentam para o desenvolvimento de tal transformação.

Para entender a literatura paranaense a partir de seus impulsos de agregação e de segregação, é preciso tornar claro quais elementos são utilizados como ponto de partida. O primeiro problema é esclarecer o que é a literatura paranaense: existe uma consciência criadora paranaense, que a diferencie da literatura baiana ou mineira?, qual é a importância

³ CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: — **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 17-39.

da produção local na sua relação com a literatura brasileira? O segundo ponto é fixar parâmetros para entender melhor o que são os impulsos de renovação e conservação da linguagem literária no *corpus* dessa literatura: com base em que é possível dizer que há em determinado período a prevalência de obras conservadoras, que não oferecem inovação?

Quer-se entender por literatura paranaense o conjunto de obras publicadas por autores que participam da vida social e intelectual do Estado do Paraná, não importando, necessariamente, seu lugar de nascimento. A existência dessa literatura está vinculada: à formação de uma consciência criadora local, diferenciada daquela de outras regiões do país; ao uso de um código lingüístico comum e à continuidade dessa produção em gerações seguintes, estabelecendo uma tradição de criação literária. No entanto, cabe perguntar primeiramente se existe de fato uma literatura paranaense configurada de acordo com esses requisitos.

Na verdade, até hoje é difícil reconhecer uma linha evolutiva da literatura paranaense, em que haja uma fundação e uma formação — e desdobramentos, através de um diálogo interno permanente entre as várias gerações de escritores. O que vem sempre ocorrendo, desde as primeiras manifestações literárias do Estado, é o surgimento de tendências isoladas, influenciadas por atitudes culturais de outras regiões e países. Elas surgem e não deixam epígonos, desaparecendo em pouco tempo. É verdade que existem alguns elementos que poderiam sugerir a existência de uma literatura diferenciada, como a utilização de temáticas comuns e manifestações em grupo. No entanto, essas questões estão subordinadas mais à realidade externa do que a uma matriz cultural local.

A explicação desse fenômeno está em parte numa questão social. Unidade política inaugurada apenas na segunda metade do século XIX, o Paraná vem sendo palco de cruzamento de culturas e etnias desde os primeiros momentos de sua história. É essa relação que vem imperando. Curitiba, por exemplo, era, no final do século XVIII, uma cidade-dormitório para os tropeiros gaúchos que transportavam o gado; 100 anos mais tarde, o Paraná, necessitado de mão-de-obra para a lavoura, abria-se à entrada de imigrantes europeus, que passaram a fazer parte de uma boa faixa da sua população — trazendo, evidentemente, contribuições para o campo da cultura. Na década de 50 do século atual, novas áreas do Estado, como o norte e o sudoeste, passaram a ser ocupadas por agricultores — a maior parte deles vindos de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo. E mais recentemente ainda, a capital paranaense vem atraindo um grande número de migrantes devido a novas oportunidades de trabalho e até mesmo à propaganda

governamental, que procura vender a imagem da cidade como modelo de desenvolvimento para resto do País.

Segundo defendem críticos que pensaram sobre essa questão, a chegada de povos com tradições culturais diferentes resultou na ausência de raízes culturais próprias para o Estado. Sem cultura popular realmente forte — ao contrário do que ocorre em regiões mais ao norte do país — o Paraná se abriu para influências externas, passando a valorizá-las mais do que a produção local, criando dependência cultural em relação a outros centros. Essa valorização do que é de fora e estrangeiro possibilitou que manifestações culturais entrassem e saíssem com uma certa facilidade — principalmente nos anos mais recentes, com o desenvolvimento econômico do Estado. Dessa forma, as poucas tentativas de se criar uma tradição literária, e uma produção diferenciada e própria, não tiveram continuidade.

Essa questão, que envolve a identidade cultural forte, a preferência pelos produtos culturais importados, a formação heterogênea de seu povo, vem sendo debatida há algum tempo por intelectuais paranaenses. Alguns deles identificam, já na fase de formação do Estado, a falta de um perfil específico que o diferenciasse das outras regiões. O historiador Brasil Pinheiro Machado, por exemplo, chegou a afirmar, já nos anos 30, que:

O Paraná é um Estado típico desses que não têm um traço que faça dele alguma coisa notável, nem geograficamente como a Amazônia, nem pitorescamente como a Bahia ou o Rio Grande do Sul. Sem uma linha vigorosa de história como São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco, sem uma natureza característica como o Nordeste, sem lendas de primitivismo como Mato Grosso e Goiás. Dentro do Brasil já principiado, o Paraná é um esboço a se iniciar⁴.

Mais recentemente, Paulo Leminski, ao analisar a presença do imigrante na cultura paranaense, escreveu o seguinte, especificamente sobre a capital do Estado:

Cortada das origens européias, distante geograficamente do Brasil índio-afro-luso mais ao Norte, à Curitiba-classe-média tem restado o papel de aplaudir músicos baianos. Ler contistas/romancistas mineiros. Assistir filmes americanos ou italianos. Admirar artistas plásticos paulistas ou cariocas. E, naturalmente, consumir televisão do Eixo Rio-S. Paulo.

⁴ MACHADO, Brasil Pinheiro. Instantâneos Paranaenses. *A Ordem*. Rio de Janeiro, fev. 1930.

Sem raízes e sem carências, que fazer?⁵

Tendo em vista essa cultura em constante diálogo com elementos exteriores, devido a vários fatores como a composição étnica do Estado, sua rápida transformação e até mesmo a inexistência de uma “linha vigorosa de história”, como queria Pinheiro Machado, é difícil afirmar que exista uma literatura paranaense diferenciada, com traços localistas e ligada a uma tradição. Dessa forma, estudar a literatura produzida no Estado tendo em mente os impulsos de agregação e segregação — ou da transformação dos sistemas simbólicos — parece um trabalho inútil à primeira vista. No entanto, é impossível ignorar que esse conjunto expressivo de textos, bem ou mal, de forma descontínua e fluida, é o reflexo de uma inteligência paranaense e de uma identidade em formação. Portanto, nossa análise deve ater-se tanto à comparação entre as obras poéticas presentes nesse conjunto — pensando na existência de uma literatura com características próprias —, mas também ao diálogo com os grandes movimentos e matrizes exteriores que lhe serviram de modelo e ponto de partida.

Para que isso seja possível, é necessário reconstituir alguns dos momentos mais significativos dessa produção literária e compará-la ao desenvolvimento da literatura brasileira, bem como evidenciar suas vozes mais expressivas. Mas é preciso também notar o seguinte: mesmo não se configurando como uma literatura regional e diferenciada, de características próprias, um público e uma consciência criadora local, a produção paranaense vem formando, em pouco mais de cem anos de existência, um *corpus* bastante extenso e que deve ser observado em seu conjunto. Isso quer dizer que é possível, em certos momentos, comparar as transformações internas dessa literatura mesmo sabendo que sua formação é fluida — nem sempre possibilitando diálogos internos.

1.2. Movimento simbolista

O movimento simbolista paranaense, que manifestou-se mais intensamente de 1895 até as décadas iniciais do século XX⁶, foi o primeiro acontecimento literário

⁵ LEMINSKI, Paulo. *Culturitiba*. In: —. *Ansios crípticos e teóricos*. Curitiba: Criar Edições, 1986, p. 115.

⁶ Toma-se como início do movimento simbolista paranaense a publicação da revista *O Cenáculo*, órgão oficial do grupo formado pelos escritores Dario Vellozo, Júlio Perneta, Silveira Neto, entre outros. Quanto ao fim, opta-se pelo ano da morte de Emiliano Perneta, 1921. Essa marca é na verdade

significativo no cenário cultural do Estado. Antes dele, havia apenas manifestações literárias tardo-românticas de autores como Júlia da Costa e Fernando Amaro, sem importância para o cenário geral do Romantismo no Brasil e ainda sem marcas diferenciais de uma literatura local. Quando esses dois escritores publicaram suas obras, de forma isolada, na segunda metade do século XIX, o Paraná estava apenas começando enquanto unidade do território brasileiro: sua emancipação política, que o elevou da categoria de Comarca de São Paulo para a de Província do Império, ocorrera a 19 de dezembro de 1853. Os primeiros paranaenses sequer sabiam onde começava ou terminava seu Estado, pois as fronteiras do território do Paraná ainda não haviam sido demarcadas. Esses escritores, ligados a um espírito criador mais paulista do que paranaense, não tinham uma consciência criadora local, voltada para a comunidade paranaense.

A geração simbolista surgiu sob um outro contexto, em que predominavam a afirmação econômica e cultural do Estado. Curitiba, que tinha em torno de 24.000 habitantes em 1890, beneficiava-se com a construção da estrada de ferro até Paranaguá. A partir dessa época, por exemplo, companhias estrangeiras de teatro, que faziam temporadas de apresentação em vários países da América do Sul, passaram a incluir Curitiba em seus roteiros graças a esse ponto de comunicação com o litoral. Também se processava a expansão da indústria da erva mate, responsável pela formação de uma burguesia local que construía palacetes⁷ e investia no desenvolvimento da primeira universidade brasileira, fundada na década de 1910.

Do ponto de vista cultural, a instalação do regime republicano em 1889 incentivou o desenvolvimento de maior autonomia para os Estados em relação ao regime monarquista centralizador. Com isso, buscou-se no Paraná a criação de uma identidade cultural regional, como forma de diferenciar-se das demais unidades da federação. As manifestações dos primeiros grupos intelectuais paranaenses desse período estão ligadas, em boa parte, a essa tentativa de se formar uma inteligência criadora local, movida pelo regime republicano recém-instaurado e a necessidade de se inventar um conjunto de emblemas que diferenciase o Estado⁸. Além disso, Curitiba passou por um momento de crescente urbanização: a erva mate, que havia se transformado em negócio lucrativo, trazia

simbólica, marcando o desaparecimento do poeta simbolista mais importante daquela geração — um ano antes da eclosão da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Cabe lembrar que poetas da mesma geração publicaram obras simbolistas até o final da década de 1930, embora com pouca repercussão.

⁷ Este é o caso, por exemplo, do palacete da família Leão, localizado na Avenida João Gualberto, próximo ao centro de Curitiba. A construção foi restaurada e transformada, no final dos anos 80, em centro cultural por uma empresa multinacional.

desenvolvimento econômico para a cidade; a estrada de ferro proporcionava a ligação de Curitiba com o porto de Paranaguá e outros centros culturais.

No final do século XIX, formavam-se os primeiros grupos de intelectuais, que publicavam livros, revistas, promoviam animados encontros literários e declamação de poemas. Ao mesmo tempo, esses grupos instalados em Curitiba tomavam contato com as novidades de outros centros culturais do país e do exterior através de alguns intelectuais paranaenses que saíam da cidade para estudar. Esse foi o caso, por exemplo, de Emiliano Pernetá, estudante de direito em São Paulo, na segunda metade da década de 1880, e de Jean Itiberé (João Itiberê da Cunha), que morou na Europa por mais de 10 anos.

Existem alguns pontos de vista que tentam explicar por que o Simbolismo, um movimento estético que encontrou pouca adesão em centros brasileiros mais movimentados, conseguiu florescer nos Estados do Sul e, principalmente, numa cidade provinciana como Curitiba. O francês Roger Bastide defende que houve, no caso do Paraná, a criação de uma identidade cultural mediada por um clima frio, parecido com o da Europa setentrional, onde se desenvolveu a poesia simbolista⁹. Essa idéia, baseada numa redução determinista, já não serve para explicar a existência do movimento em Estados como a Bahia e Minas Gerais, de clima tipicamente tropical, onde surgiram autores importantes como Pedro Kilkerry, no primeiro caso, e Alphonsus de Guimaraes, no segundo.

Ao tratar da mesma questão, o poeta e ensaísta Paulo Leminski fala que o Simbolismo foi uma manifestação *underground*, por se desenvolver à margem da literatura parnasiana que dominava o grande centro cultural brasileiro da época, o Rio de Janeiro:

Ocorrido nas províncias (Bahia, Paraná, Ceará, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais), periférico, marginal, o Simbolismo foi um fenômeno de resistência e reação das províncias à Corte: no Rio, próspero, imperava o Parnasianismo, com seus Príncipes, senhores da Casa Grande das Letras (Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia). Simbolismo: destruir o sentido, tal qual o Parnaso o encarava.¹⁰

Embora os intelectuais paranaenses buscassem uma identidade cultural para o Estado — o que justificaria uma literatura *diferente* da praticada pela capital federal —, a

⁸ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da I República**. Curitiba, 1996. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, p. 48.

⁹ BASTIDE, Roger. **Terre de contrastes**. Paris: Hachette, 1957, p. 263.

observação de Leminski não dá conta da seguinte questão: o movimento simbolista paranaense não representou um rompimento total com a literatura parnasiana, nem mesmo seus autores assumiam uma posição *contra* um *establishment* das letras, representado por Bilac e seus pares. Além disso, a poesia simbolista praticada pelos poetas paranaenses não conseguiu se libertar do ideário esteticista parnasiano.

Talvez a melhor forma de explicar a fixação do Simbolismo no Paraná seja através do consórcio de vários elementos, um conjunto de situações econômicas e culturais que contribuíram para isso. Cassiana Lacerda Carollo chama a atenção para a influência de uma “geração de notáveis” que se formou em torno de escritores como Emiliano Perneta e João Itiberê da Cunha¹¹. Foi o poder de aglomeração desses escritores, reunindo ao redor de si uma série de outros intelectuais, que possibilitou o desenvolvimento de revistas e livros simbolistas. Eles eram mediadores culturais: pessoas que, depois de passar por uma experiência fora de seu meio intelectual, trouxeram elementos diferenciados para esse ambiente, estabelecendo uma tensão entre o conteúdo local e o exterior. A fixação do Simbolismo em Curitiba se deu, então, através de uma prática literária feita por grupos de artistas com idéias comuns, sob a forte influência desses mediadores culturais.

Jean Itiberé, por exemplo, havia voltado há pouco da Europa, no início do movimento do Paraná, na década de 1890. Morou na Bélgica desde os sete anos de idade, chegando a participar do movimento de jovens escritores que se reuniam em torno da revista **Jeune Belgique**, tendo o poeta e dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck como um de seus colegas. De volta a Curitiba, trouxe livros de autores como Mallarmé (**L’après-midi d’un faune**), Georges Vannor (**L’art symboliste**), Albert Mockel (**Propos de littérature**), René Ghill (**Traité du verbe**), Gustave Kahn (**Le palais normande**) e títulos de Jean Moréas, Villiers de L’Isle Adam e Paul Fort. Livros que “correram de mão em mão”¹².

Já Emiliano Perneta, estudante e colaborador da imprensa em São Paulo na década de 1880, conheceu escritores como Cruz e Sousa, Nestor Vitor e Oscar Rosas. Foi na época de estudante que trouxe o primeiro volume de **Les fleurs du mal**, de Charles Baudelaire, de que se tem notícia em Curitiba. De volta à capital paranaense, na década de

¹⁰ LEMINSKI, Paulo. **Cruz e Sousa**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 58.

¹¹ CAROLLO, Cassiana Lacerda. Introdução. in VELLOZO, Dario. **Cinário e outros poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. p. XIX.

¹² MURICY, Andrade. **O Simbolismo à sombra das araucárias**. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1976, p. 200-1.

1890, colaborou com várias publicações simbolistas¹³, participou de grupos de poetas, fundou o centro de letras do Paraná, trabalhou como jornalista, professor e burocrata até o fim da vida.

Tanto Itiberé quanto Emiliano fascinavam seu círculo de amigos e conquistaram a admiração dos curitibanos. Ao redor deles, reuniram-se autores como Silveira Neto, Júlio Perneta e Dario Vellozo, formando o grupo da revista **O Cenáculo** (1895). Suas influências sobre o meio intelectual paranaense iam muito além da literatura, passando pelo aspecto social. Emiliano, hábil orador e declamador de poemas, era uma espécie de “centro da vida intelectual de sua terra¹⁴”.

O movimento simbolista, devido à movimentação de intelectuais da cidade, tinha um grande sentido social, que ultrapassava a questão apenas literária. Emiliano Perneta, por exemplo, era o bardo oficial da cidade de Curitiba, chegando a ser coroado o “príncipe dos poetas paranaenses” na cerimônia de lançamento de **Ilusão**, em 1909, no Passeio Público de Curitiba, onde recebeu uma coroa de louros. É importante destacar esse prestígio social (alcançado por Emiliano e por alguns outros poetas, como o próprio Dario Vellozo) que ajudou na formação de um público na própria cidade: seja de pessoas que liam seus livros ou simplesmente ouviam-nos declamar publicamente.

Esse prestígio social, proveniente de atividades profissionais e qualidades intelectuais (Emiliano era funcionário público, professor, orador e advogado; Dario Vellozo foi professor e “mestre da juventude”) passava a ser transferido diretamente para âmbito artístico, sem que a arte fosse questionada por seu valor imanente. Esses artistas mantinham uma relação bastante integrada com a sociedade curitibana da época — bem diferente da postura de isolamento geralmente assumida pelos poetas simbolistas franceses e cristalizada nas personagens des Esseintes¹⁵ e Axel¹⁶.

O movimento simbolista paranaense foi, portanto, um grande acontecimento social que mobilizou a maior parte dos intelectuais de Curitiba por cerca de duas décadas. Provavelmente, essa força de grande acontecimento social, que mexeu com uma geração inteira, foi o que garantiu uma avaliação crítica do movimento muitas vezes passional e favorável. O Simbolismo paranaense não representou, do ponto de vista da linguagem,

¹³ Eis algumas revistas simbolistas de importância publicadas entre 1890 e 1907: **Clube Curitibano**, **Revista Azul**, **O Cenáculo**, **Galáxia**, **Jerusalém**, **O Sapo**, **Esphinge**, **Pallium**, **Breviário**, **Turris Erbunea**, **Azul**, **Acácia**, **Stellario**, **Victrix**.

¹⁴ MURICY, Andrade. **Panorama do Simbolismo brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 291.

¹⁵ HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

nada de realmente significativo para o desenvolvimento da estética no Brasil. O florescimento da escola, no Paraná, vale mais pelas práticas sociais (os cultos neopitagóricos de um Dario Vellozo, o anticlericalismo, a maçonaria, a formação de agremiações de escritores, as revistas, as declamações de poemas em praça pública) do que pela sua concepção literária. Se se ater apenas a sua atualização formal, percebe-se a presença duradoura do esteticismo parnasiano: o uso da língua culta, a permanência dos metros tradicionais, o cultivo de uma linguagem que distancia o movimento paranaense de sua matriz francesa, responsável pelo surgimento de técnicas literárias modernas.

Os poetas paranaenses operaram uma diluição da prática formal simbolista francesa. Como já apontava Edmund Wilson nos anos 30¹⁷, as obras de autores que participaram do movimento simbolista na França provocaram uma abertura no uso da linguagem poética, resultando no surgimento de correntes européias modernas de grande importância, como o Surrealismo, o Expressionismo, o Hermetismo, a experimentação da linguagem na obra de prosadores como Proust e James Joyce.

Nas criações poéticas paranaenses, o que se observa é uma poesia feita “à maneira” do Simbolismo francês: embora manifestem um conjunto preferencial de temas caros aos simbolistas franceses (a morte, a torre de marfim, a viagem, a desilusão, o sonho e alucinação), os poetas do Paraná não conseguiram desenvolver uma linguagem inovadora, como aconteceu com essa estética na França. Prevaleceu, nesse meio, a forte influência da literatura parnasiana, que tomava conta do país e encontrava suporte na propagação das idéias positivistas através do regime republicano. Emiliano Pernet, o maior poeta simbolista paranaense, escrevia no “Prólogo”, de *Ilusão* (1909), o que seria uma espécie de profissão de fé — estatuto pelo qual se pautariam os poemas do livro:

PRÓLOGO

Estrelas que luzis na abóbada infinita,
Inquietamente, assim, como um olhar que fascina,
Vendo-vos palpar, meu coração palpita.
Mordido de paixão por essa luz divina...

Largos céus ideais, região diamantina.

¹⁶ L'ISLE-ADAM, Villiers de. *Axel*. Paris: J.M. Dent et Fils, s/d.

Mirífico esplendor, ó pérola exquisita,
Quanta cobiça vã, que nunca se imagina,
Quando furor enfim o ânimo me excita!

É o impossível, pois, que eu amo unicamente,
A névoa que fugiu, a forma evanescente,
A sombra que se foi tal qual uma visão...

E por isso também, por isso é que eu suponho
Que a vida, em suma, é um extravagante Sonho,
E a Beleza não é mais do que uma Ilusão.¹⁸

A temática deste poema é bastante recorrente nas obras dos simbolistas franceses, e representa a própria motivação social do surgimento dessa nova estética: sentindo-se incomodado na sociedade rasteira e materialista em que vive, o poeta se isola buscando uma dimensão inatingível, onde encontrará a beleza. Ele coloca-se numa torre de marfim, observatório de onde passa a ver a “região diamantina”, a “pérola exquisita”, através de formas de percepção muito subjetivas, até então pouco exploradas na poesia: o sonho, a alucinação, os transe religiosos. Na lírica francesa, essa temática foi acompanhada de uma transformação formal radical que aproveitou esteticamente a linguagem do sonho e da *psique* humana, dando origem às vanguardas européias do século XX. Citando novamente Wilson: “O Simbolismo pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados — uma complicada associação de idéias, representada por uma miscelânea de metáforas — de comunicar percepções únicas e pessoais¹⁹”.

Embora trate neste “Prólogo” de um tema que diz respeito a um desejo pessoal, com uma voz subjetiva — a busca de uma beleza inatingível —, o poeta paranaense não materializa, em termos da forma poética, um poema diferenciado esteticamente como simbolista. As *percepções únicas e pessoais* não se concretizaram em termos estéticos, já que o poeta não consegue empreendê-las em termos formais. Emiliano utiliza um sistema simbólico marcadamente influenciado pela literatura parnasiana: o didatismo na desenvolvimento do poema; o uso convencional da sintaxe; a regularidade formal em se

¹⁷ WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*: estudo acerca da literatura imagista de 1870-1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 9-24.

¹⁸ PERNETA, Emiliano. *Ilusão e outros poemas*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996, p. 5.

¹⁹ WILSON, p. 22.

tratando de métrica e rimas. O que o poema tem de simbolista — e isso também é discutível, entendendo como Simbolismo uma proposta literária que se contrapõe ao Parnasianismo — é a utilização de um léxico recorrente nos poemas dessa estética, como: Ilusão, Beleza, Sonho e expressões como: “céus ideais”, “regiões diamantinas”.

Se em termos formais existe, no Simbolismo paranaense, uma espécie de contra-senso em relação aos rumos que a estética assumiu na França, o problema ideológico não é menos curioso. Como é notório, o Simbolismo manifestou-se na Europa como uma reação à segunda Revolução Industrial e à crença na infalibilidade da ciência — que ganharam força na segunda metade do século XIX. Esse posicionamento contrário ao pensamento dominante foi decisivo na gênese das obras: já que voltava as costas para a sociedade burguesa, libertando-se da relação direta com o público leitor, o poeta simbolista tinha maior liberdade de criar e utilizar um sistema simbólico que, a rigor, era dominado apenas por ele e por um círculo bastante restrito de intelectuais iniciados.²⁰ A utilização de uma linguagem obscura e extremamente subjetiva altera o código estético, provocando também um desajuste na relação entre o poeta e seu público.

Na Curitiba finissecular, dá-se algo totalmente diverso. Os escritores paranaenses estavam fortemente ligados à idéia da República positivista, baseada no progresso do País através do desenvolvimento da ciência, e com a formação de um público — seja leitor ou ouvinte, já que eram muito comuns as declamações públicas. Dessa forma, não existia uma reação contra os valores burgueses — mesmo porque a formação de uma burguesia forte era incipiente no território do Paraná. Numa época em que a indústria do mate começava a trazer as primeiras riquezas para a cidade, beneficiando até mesmo os escritores simbolistas, não havia por que se revoltar contra o capital. Além disso, os elementos excêntricos tematizados nessa poesia eram ligados na verdade à grande moda esotérica que se popularizou no final do século XIX, através da maçonaria, cabala, rosa cruz e ocultismo. Vários fatores contribuíram para que o Simbolismo paranaense não representasse, em essência, um movimento literário que trouxesse inovações importantes para a literatura brasileira. Foi, sim, o primeiro movimento literário do Paraná de importância, pela sua mobilização social e o envolvimento de uma geração inteira de escritores.

²⁰ VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: —. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 66.

1.3. As novas gerações

1.3.1. O espiritualismo

O movimento simbolista não conseguiu, apesar do prestígio social e da coesão de seus integrantes, firmar-se em solo paranaense. Desaparecia com ele a primeira tentativa de se criar uma tradição literária comum, que tivesse continuidade nas gerações seguintes. Sua permanência, realizada por conta dos poetas do grupo com maior longevidade, arrastou-se até a década de 30, mais como um corpo estranho e anacrônico do que propriamente uma manifestação cultural relevante. Dario Vellozo, por exemplo, publicou seu livro mais famoso, **Cinerário**, somente em 1929, quando os ares das letras brasileiras já estavam totalmente modificados por conta do impacto da Semana de Arte Moderna de 1922, de São Paulo. Em 1938, em edição póstuma, era publicado o poema épico **Atlântida**, também de Vellozo, “um fóssil vindo de outras eras anteriores à Semana de Arte Moderna²¹”.

No entanto, houve alguns autores que se interessaram em manter aceso o ideal do esteticismo simbolista. Este é o caso do poeta e crítico Andrade Muricy, que viria a se tornar um estudioso e divulgador do movimento no Brasil, e Tasso da Silveira, filho do poeta Silveira Neto — um dos fundadores da revista **O Cenáculo**. Embora Tasso da Silveira e Andrade Muricy tivessem participado mais ativamente do ambiente cultural do Rio de Janeiro, onde estudaram, foi em Curitiba que começaram a desenvolver suas primeiras atividades literárias, contagiados pelo clima cultural da cidade: ou seja, pelo Simbolismo de Emiliano, Silveira Neto, Itiberé, Dario e tantos outros com os quais tiveram relacionamento pessoal intenso. Tasso, ainda em Curitiba, foi um dos fundadores das revistas **Fanal** (1911) e **Athenéia** (1914), que tinham por ideal a continuidade da estética simbolista através de um neo-simbolismo.

Esses poetas, que se mudaram para o Rio de Janeiro na década de 20, foram os principais responsáveis pela criação do movimento que aconteceu em torno da revista **Festa**, cujo primeiro número saiu em 1927. Embora a revista tenha sido produzida no ambiente cultural carioca, sofreu influência indireta do Simbolismo paranaense, levada por

²¹ LEMINSKI, Paulo. Dario Vellozo ou Apolônio de Tiana. **Diário do Paraná**. Curitiba. Anexo n.º 16, dez. 1976.

Tasso da Silveira e Muricy. **Festa** buscava uma poesia espiritualista e esperançosa, que apostava na redenção do homem. Traduzia a ascensão do pensamento católico de direita, que começava a tomar força entre alguns intelectuais brasileiros, depois de o País passar por um período, no início do século, tomado pelo pensamento positivista e anticlerical — influenciador, inclusive, do Simbolismo paranaense. A revista posicionava-se radicalmente contra o *excesso de liberdade formal* empreendido pela poesia brasileira depois da eclosão da Semana de Arte Moderna. Num poema-manifesto intitulado “Festa”, publicado na revista, Tasso da Silveira defende a permanência de formas tradicionais no repertório poético brasileiro, fazendo frente ao Modernismo:

FESTA

Nós temos uma visão clara desta hora.
Sabemos que é de tumulto e de incerteza.
E de confusão de valores.
E de vitória do arrivismo.
E de graves ameaças para o homem.
Mas sabemos também que não é esta a primeira hora de
agonia e inquietude que a humanidade vive.
A humanidade dança a sua dança eterna num velho
ritmo de dois tempos.
Quando todas as forças interiores se equilibram, os
gestos são luminosamente serenos.
Mas o que nesses gestos parecia um esplendor supremo
de beleza ou de verdade não era senão um momento efêmero de Escalada. (...) ²²

Nesse trecho do poema-manifesto, percebe-se a preocupação, programática, com a permanência de uma tradição literária baseada na noção de ordem e estabilidade de convenções literárias. O poema ataca exatamente as experiências radicais — praticadas na época por escritores como Oswald e Mário de Andrade —, que transformam a perspectiva de criação na poesia brasileira, a partir da incorporação de novas técnicas literárias como a escrita automática, a exploração do subconsciente (nos poemas de Mário), a montagem cinematográfica, a influência do cubismo e o *ready-made* (no Oswald de **Pau-brasil**), a exploração do cotidiano e a dessacralização da poesia.

²² SILVEIRA, Tasso da. **Canções a Curitiba e outros poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996, p. 91.

Em sua obra, Tasso chega a incorporar algumas conquistas do Modernismo, como é o caso do verso livre, presente no poema citado. Mesmo assim, sua poesia não deixa de usar um código saturado e tradicional. Poeta católico, ligado à tendência espiritualista que se manifestou na poesia brasileira entre o final dos anos 20 e o início dos 30, limita sua criação poética a uma perspectiva discursiva, em que prevalece o prosaísmo, sem os cortes radicais e a elasticidade da poesia modernista:

PLENILÚNIO

Oh, esta noite azul!
Há noites que são como uma grande fronde tropical
cheia de frutos de ouro,
projetando a profunda sombra sobre o mundo...

Há noites que são como um fundo e lúgubre
sorvedouro
para o espírito inquieto e aflito...

Há, porém, que feeria surpreendente,
que ondas plenas, de luz, no ar transparente,
que clarões vivos de faróis no céu profundo!

Oh, esta noite azul e ardente
é uma lanterna acesa, no infinito!²³

Este poema foi publicado no final dos anos 20, numa época em que já começam a se delinear grandes mudanças no cenário político do País, com o surgimento de posições extremistas de esquerda e direita. Esse cenário resultou numa produção literária bastante centrada na questão política, em detrimento da primeira fase do Modernismo, em que prevaleceu a experimentação estética.²⁴ Na produção poética dos anos 30, principalmente, ocorreu a *diluição* das propostas do Modernismo da primeira fase, como é possível verificar na poesia de Tasso.

Neste poema, observa-se a preferência por uma temática ligada à tradição romântica, explorada também pelos poetas simbolistas: a noite de lua cheia, evocando o

²³ *Ibid.*, p. 65.

²⁴ LAFETÁ, João Luís. *Estética e Ideologia: o Modernismo em 1930. Argumento*. São Paulo, nov. 1973.

mistério e o desconhecido. Em “Plenilúnio”, a transposição de um tema *espiritualista* para o poema se dá de uma forma previsível, sem um elemento diferenciado que possa gerar *estranhamento* ou mesmo a sensação de *dissonância* comum na poesia moderna ²⁵. Do poema, que apresenta o tema de forma prosaica, extrai-se uma conclusão acabada, de ordem moral: “Oh, esta noite azul e ardente/ é uma lanterna acesa, no infinito”, como se o poeta direcionasse sua criação para uma mensagem única: a beleza da noite há de iluminar o caminho dos homens.

A poesia *espiritualista* é uma das tendências mais importantes da lírica moderna. Para sua formação contribuíram poetas como Paul Claudel, Rainer Maria Rilke, entre outros. Está centrada na percepção *subjetiva* da realidade, marcada por aguda intelectualidade e por mergulhos em estratos da *psique* humana. Valoriza o ponto de vista do artista, sendo a percepção mesma o foco da criação estética. Apresenta grande liberdade de criação, mantendo diálogo constante com a tradição literária ocidental.

Mais do que a esse princípio, que envolve a experimentação, a poesia espiritualista brasileira — se é possível designá-la dessa forma — está ligada a um fato histórico: a ascensão do movimento católico depois de um período de anticlericalismo do início do século. Influenciada por esse movimento, a poesia produzida por autores católicos transformou-se em veículo para comunicar valores morais — sem importar-se com a experimentação estética. Daí a *facilidade* de leitura oferecida por um texto como “Plenilúnio”.

1.3.2. O “Futurismo”

Ao lado do desenvolvimento da poesia de Tasso da Silveira, a produção literária paranaense registrou manifestações que dialogavam com o Modernismo — ainda na década de 20. Este é o caso de um grupo de autores que empreendeu uma experiência definida por eles próprios como futurista. Fizeram parte dessa agremiação poetas como Correia Júnior, Alceu Chichorro e Valfrido Pilloto, que veiculavam seus poemas em jornais de Curitiba, sob os pseudônimos de Pierre de Choux-Fleur, Charles Xuxu, Otto di La Nave, Jean Bataclan.

²⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 16.

As obras desses escritores “futuristas” são uma boa mostra da recepção negativa que a Semana de Arte Moderna e as vanguardas européias tiveram em alguns centros de produção cultural do País. Os poemas desse grupo, quase todos anedóticos e com uma forte tendência ao *nonsense*, operaram na verdade o barateamento e a caricatura do próprio Modernismo, banalizando, naquele momento, a liberdade de expressão empreendida de forma mais radical por Oswald de Andrade.

Na verdade, a própria designação de “futurista” parece exemplar. É certo que uma das primeiras designações utilizadas para marcar a produção do Modernismo foi o selo da estética futurista. Para destacar a produção da época, Oswald de Andrade chegou a escrever um artigo, publicado em jornal em 1921, chamando Mário de Andrade de “meu poeta futurista”, para a desaprovação do próprio autor de **Paulicéia desvairada**²⁶. Conta Mário da Silva Brito que numa das noites de fevereiro de 1922, durante a Semana de Arte Moderna, Heitor Villa-Lobos foi chamado de futurista por tocar de casaca e chinela, quando estava na verdade impossibilitado de calçar sapato devido a um calo arruinado.²⁷

Assim, a percepção do que era de fato Futurismo foi muito além do movimento definido por Marinetti, no início do século: tudo o que era esdrúxulo, *nonsense*, anedótico, passou a ser identificado de forma pejorativa como futurista. Até mesmo a produção do Modernismo de cunho satírico, como os poemas-piadas e *ready-mades*, foi designada dessa forma.

Observe-se o seguinte poema de Alceu Chichorro:

A CARROCINHA DE PEGAR CACHORROS

Triste, capenga, matraquejante

— Jaula de Desgraça, —

Pela rua, vazia, a corrocinha passa...

Anda a filosofar um cão um pouco adiante

— Magro guapecas atrás de abrigo,

Mendigo

Da estrumeira,

Sem coleira,

Sem eira

²⁶ ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992, p. 22

²⁷ BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In COUTINHO. Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, volume III, t. 1, p. 449.

Nem beira...

Au!... Au!... Au!...

No espaço

Onde volteia, lá se desenrola

Um laço...

Ah! mundo mau!

É preso, o pobre cão,

Com resignação

Sempre filosofando,

Vai pensando,

A remoer o besunto

Nesse mísero assunto:

— Breve serei defunto

E em seguida... presunto!...²⁸

Assim como outros poemas publicados em jornais da época, “A carrocinha de pegar cachorros” é um contradiscurso em relação às produções modernistas — sem tocar na poesia “séria” dos poetas simbolistas e seus epígonos. É como se seus autores participassem de uma festa à fantasia (daí provavelmente o uso de pseudônimos estranhos) e, depois de terminado o baile mascarado, retornassem à vida normal, voltando ao que era antes. De fato, Alceu Chichorro, por exemplo, não incluiu em suas obras publicadas em livro os poemas “futuristas” que escreveu na imprensa.

A composição “A carrocinha de pegar cachorros” deve ser entendida sob a perspectiva irônica em relação ao Modernismo — e não como uma mostra de que as letras paranaenses estavam buscando integralmente uma renovação. O uso do cotidiano como fonte de uma nova percepção poética é complementemente dessacralizado neste poema, que fala de um cachorro cujo futuro é incerto — numa construção quase *nonsense*, guiada mais pelo arranjo sonoro repetitivo do que por um sentido lógico.

Poderíamos falar de um procedimento antropofágico, conforme teorizou Oswald de Andrade: a capacidade de devorar e alimentar-se dos corpos e valores externos consumidos. O poema “A carrocinha de pegar cachorros” seria, então, uma apropriação da estética do Futurismo, treslida, devolvendo um produto cultural diferenciado e renovador.

Mas não é isso o que acontece. Apoiado fortemente no riso de zombaria, “A carrocinha...” põe toda a sua carga cômica sobre o cachorro.

O que este poema tem de risível? Ora, é a capacidade que tem o cachorro — e alguns outros animais — de representar características negativas do ser humano²⁹. Aqui, essa carga negativa está traduzida por expressões como: “sem eira nem beira”, “mendigo”, “filosofando”, “guapeco”, entre outras. Particularmente neste poema, a identificação cachorro = ser humano pode ser expandida também para um determinado fazer poético, a que se destinam as críticas. Assim, o poeta faz de seu texto um *travesti* utilizado para identificar a própria debilidade (assim considerada por ele próprio) de um tipo de poesia modernista produzida na época — que, no entanto, abriu caminhos para a fixação de uma nova consciência criadora.

1.3.3. Pau-brasil no Paraná

Em meados da década de 20, a experiência literária modernista centralizada em São Paulo e algumas poucas cidades brasileiras, começava a se expandir. De um pequeno círculo de escritores — cuja produção cultural parecia estar restrita, num primeiro momento, apenas à auto-alimentação e entretenimento de seus próprios integrantes — a literatura modernista passa a ter reflexos na produção realizada em outras regiões do País. Além da publicação de livros e de notícias relativas ao movimento veiculadas na imprensa nacional, o que teve grande peso para a ampliação do círculo modernista e de seu ideário foi, com certeza, a publicação de veículos específicos, como a **Revista de antropofagia, Estética, Verde e Terra roxa**. Também foi importante o relacionamento pessoal entre os escritores de São Paulo e de outras regiões do País³⁰.

Através da abertura proporcionada pelas revistas, apareceu uma nova geração de poetas que, seguindo primeiramente os passos traçados pelos autores da fase “heróica” do Modernismo, mais tarde conquistaram uma dicção própria e contribuíram para o

²⁸ Citado por SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988, p. 151-152.

²⁹ PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 66.

³⁰ Quanto a isso, cabe destacar o interesse e dedicação de Mário de Andrade e seu extenso trabalho epistolar. Como se sabe, Mário correspondia-se tanto com poetas cujos nomes já estavam em evidência na década de 20, como é o caso de Manuel Bandeira, quanto com escritores jovens e desconhecidos na época, como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

desenrolar do próprio movimento. Este foi o caso dos poetas mineiros Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Poemas de ambos foram apresentados a um público mais amplo através da **Revista de antropofagia e Verde**, esta última publicou apenas os poemas de Murilo Mendes. Apesar disso, a melhor contribuição dada por ambos à literatura brasileira viria depois, numa fase desvinculada ao ideário do início da nova estética. Murilo Mendes chegou a renegar seu livro de poemas-piada **História do Brasil**, de 1932, escrito numa dicção oswaldiana. O livro não foi incluído na reunião das suas **Poesias**, de 1959.

No Paraná, apesar de reações paródicas em relação ao Modernismo — como é o caso da poesia realizada pelos artistas ironicamente denominados “futuristas” — essa abertura proporcionada pelas revistas chegou a se manifestar. O poeta Brasil Pinheiro Machado, de Ponta Grossa, então com pouco mais de 20 anos de idade, publicou alguns poemas na **Revista de antropofagia**, da primeira dentição (1928). Pinheiro Machado chegou a participar, mais tarde, da edição da revista **Joaquim**, onde traduzia textos literários; mesmo assim nunca mais publicou poemas, dedicando-se somente às atividades políticas e ao ensino de história na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba. Conhecia pessoalmente Mário e Oswald de Andrade, o que talvez explique a grande influência que teve sobre ele as primeiras idéias modernistas.

Sua poesia é marcadamente oswaldiana, tanto na escolha de temas quanto na técnica utilizada para a composição dos textos. É visível nos poemas de Pinheiro Machado a busca de um ideal semelhante ao da poética pau-brasil e da antropofagia formuladas por Oswald de Andrade. Embora o **Manifesto antropofágico** tenha sido publicado apenas em 1928, seu programa já estava incorporado em poemas produzidos anteriormente pelo autor paulista. Ao lado da poética pau-brasil, a antropofagia foi absorvida também por Pinheiro Machado. Veja-se o seguinte exemplo:

PAISAGEM DE MINHA TERRA

Manhã de domingo de sol reto
A grande igreja sem estilo
Decorada por dentro por um batismo de Cristo
Feito por um pintor ingênuo
Que quis ser clássico e foi primitivista.

Missa internacional

Com gentes de todas as raças
Ouvindo o padre alemão rezar em latim.

A gente nem tem vontade de olhar o crucifixo desolado

Nem de rezar
Porque tem lá dentro tanta menina bonita
Que não reza também
E fica sapeando a gente com meiguice...

Só os polacos de camisa nova por ser domingo
Que vieram com famílias de carroça lá das colônias

Rezam fervorosamente
Enquanto nos seus quintais
Os chupins malvados e alegres
Comem todo o centeio
Cantando glórias pro sol de domingo.³¹

Mesmo numa leitura desatenta, descompromissada com os detalhes e arranjos da composição do texto, é possível identificar neste poema a coincidência de temas e formas utilizadas por Oswald de Andrade: a invenção de um novo Brasil, através do retrato ambivalente de sua cultura e a mistura das raças; a linguagem abasileirada, coloquial e anedótica, utilizada de uma forma dessacralizada — antídoto contra a tradição “penumbriista” e declamatória da poesia da *Belle époque* brasileira.

A partir de um ponto de vista mais atento, é possível observar, no poema, o que ele realmente tem de semelhança e diferença em relação ao programa e a prática poética oswaldiana — e o que isso representa em termos de um contexto paranaense. É possível enumerar as seguintes características: 1) o poema trata de um tema dessacralizado de forma irônica e carnalizada (antropofágica); 2) utiliza a linguagem coloquial, numa língua “sem arcaísmos, sem erudição”³²; 3) utiliza uma linguagem que se aproxima da convenção de outras artes. No entanto, todo o esforço de criação de Pinheiro Machado não é suficiente para satisfazer o preceito de “ver com olhos livres”, do próprio Oswald, pois é um verdadeiro decalque de textos escritos pelo autor paulista.

³¹ MACHADO, Brasil Pinheiro. **Poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997, s/p.

³² ANDRADE, Oswald. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 11.

Em “Paisagem de minha terra”, título que já sugere uma aproximação entre a poesia e as artes visuais, o poeta aponta seu olhar irônico e carnavalesado sobre uma única cena — que poderia, quem sabe, ser representada numa pintura ou mesmo numa fotografia. Na igreja, duas ações simultâneas e diametralmente opostas acontecem: a paquera displicente das meninas bonitas com o poeta e a religiosidade compenetrada dos “polacos de camisa nova”. No primeiro caso, o poema põe em evidência um relação bastante recorrente na poesia de Oswald: a resistência ao processo civilizatório em favor da supremacia dos impulsos básicos sobre as regras repressivas dos sistemas sociais herdados dos colonizadores.

E essa resistência se opera através da metáfora ambivalente do canibalismo: os olhos do poeta *comem* as moças, os imigrantes e o “crucifixo desolado” do interior do igreja, mas também são comidos por elas e pela própria religião. Esse mesmo olhar ridiculariza, também, o comportamento cordato dos imigrantes, cujo centeio é comido antropofagicamente pelos chupins. (Deve-se lembrar ainda que o pássaro chupim é tido, na cultura popular, como um verdadeiro parasita, que rouba alimento e ninhos de outros bichos. Em algumas regiões do país, uma das acepções da palavra chupim é a do sujeito aproveitador e malandro, o que reforça suas características ambivalentes no poema.)

Embora procure realizar um diálogo entre a produção modernista e a paranaense na segunda década do século, este poema revela também a força da matriz oswaldiana nos primeiros momentos do Modernismo. A produção de Pinheiro Machado mostra-se extremamente influenciada pela produção oswaldiana, como aconteceu com alguns poemas do primeiro livro de Murilo Mendes. Trata-se de um poema “à maneira” de Oswald de Andrade, quase um decalque de sua produção antropofágica. Pinheiro Machado não faz uma leitura paranaense do Modernismo: ao buscar uma linguagem poética renovada no compasso das vanguardas, absorve apenas os esquemas formais da poesia de Oswald, sem que sua poesia representasse um diálogo com a tradição local e a realidade social, como acontecia com a obra do escritor paulista.

1.4. Joaquim: renovação

A revista **Joaquim**, editada de 1946 a 48 por um grupo de artistas ligados a Dalton Trevisan, foi o primeiro grande esforço de intelectuais visando a atualização das

artes paranaenses. Outras publicações periódicas mais ou menos da mesma época, como **O livro**, **Tingüi** e **A idéia**, tiveram objetivos parecidos — o que mostra uma preocupação crescente de grupos de jovens escritores em reagir ao clima conservador do mundo das letras em Curitiba e a crescente formação de academias e centros de letras. Foi **Joaquim**, que reuniu escritores importantes e algum reconhecimento nacional, a revista a empreender uma ruptura entre a nova geração de escritores e o passado literário do Estado, pelo menos do ponto de vista programático.

Nos 21 números publicados, é verificada a preocupação de promover artistas paranaenses engajados num projeto de renovação e atualização da linguagem artística. Esse projeto tornava-se mais amplo à medida que a revista passou a abarcar, desde seus primeiros números, a colaboração de autores consagrados no cenário nacional, como Jorge Amado, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido. Um de seus diretores, Erasmo Pilotto, procurava ainda apresentar as principais correntes literárias e artísticas modernas através de análises e tradução de textos estrangeiros.

Com a epígrafe, “Elle n’a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer”, atribuída a Stendhal, **Joaquim** lançava os novos artistas paranaenses mas se preocupava, também, em repudiar as realizações dos artistas locais empreendidas até aquele momento. No número 18, de maio de 1948, Dalton Trevisan escrevia o seguinte, fazendo um balanço da atuação dos jovens escritores ligados a **Joaquim**:

*O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estereis. É pois uma geração sem medo. Nós, filhos da segunda guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos, na própria carne, que somos íntima parte deles. O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com o amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem, liberdade. (...) Nossa geração reclama o direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no sentido mau da palavra. Fará simplesmente arte. Por tudo, a literatura paranaense inicia agora...*³³

Neste pequeno excerto, Dalton destaca três elementos tidos como as metas da geração de escritores que se uniu em torno de **Joaquim**: 1) combater a produção literária do passado; 2) realizar uma arte que fale da época atual, participativa, que possa “influir no

³³ TREVISAN, Dalton. Em homenagem a todos os joaquins do Brasil. **Joaquim**. Curitiba, n.º 18, maio 1948.

destino do mundo”; 3) produzir uma arte universal, desligada de uma proposta de identificação com a terra onde é produzida. Todos eles apontam a necessidade de renovação de linguagem, tida não apenas como fôrma literária e técnica, mas como centro das atividades humanas, resultante das relações entre os indivíduos e, também, capaz de modificar essas relações. Dessa forma, o período de **Joaquim** foi um dos poucos momentos radicais da literatura paranaense que buscavam a atualização da linguagem num sentido bastante amplo: o rompimento com o passado e o academicismo; o engajamento em temas atuais da cultura brasileira através de uma atitude participante e não-isolada; o repúdio à formação de uma literatura segmentada e nativista, à moda dos “gauchismos” e “paranismos” que proliferaram principalmente após a proclamação da República, tendo como objetivo fixar características geográficas, étnicas ou culturais de modo a garantir a diferenciação entre os Estados brasileiros.

Já no segundo número de **Joaquim**, Dalton procura destronar o passado literário do Paraná elegendo o poeta Emiliano Pernetta como emblema dessa literatura. No famoso artigo “Emiliano, poeta medíocre”, Dalton realiza um destronamento bufo do “príncipe dos poetas paranaenses”, procurando desmascará-lo através da dessacralização e da negação de suas qualidades de escritor. Afirma:

Emiliano Pernetta foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que poderia ser e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi (...) Nossa geração não quer mais nutrir-se de equívocos que a afastem da rua dos homens. (...) Emiliano caracteriza a fase incolor em nossas letras, como um poeta ausente da literatura, sem lugar no coração do povo. (...) *Ilusão* é por ventura o melhor livro de poesia escrito no Paraná, grato ao nosso coração, por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da Rua 15, e, para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da Rua 15, que procuramos atingir³⁴.

Este testemunho de Dalton deixa evidente a existência de forças conservadoras na literatura paranaense, que se faziam presentes na obra de poetas ligados a agremiações beletristas desvinculadas dos embates ideológicos e das correntes literárias modernas — numa época, a década de 40, marcada pelo forte engajamento político da arte. O autor de **O vampiro de Curitiba** tenta explicar o sucesso de Emiliano pela sua integração dentro daquele grupo social, pois era uma “pessoa encantadora”, “personalidade imponente”, com

³⁴ TREVISAN, Dalton. Emiliano, poeta medíocre. **Joaquim**, Curitiba, nº 2, jun. 1946.

um papel dentro daquela sociedade que era mais representativo do que suas próprias atividades de homem de letras.

A mudança proposta por Dalton referia-se à atitude interessada da literatura diante do mundo, proporcionando uma relação de tensão entre a nova linguagem e os padrões estéticos aos quais os leitores estavam acostumados. Além da forte tendência à busca de padrões acadêmicos, a arte paranaense foi utilizada, a partir da I República (1889-1930), como meio para a criação de uma identidade cultural para o Estado³⁵, a chamada arte “paranista”, bastante atacada por Dalton ao longo de sua obra³⁶. Dela participaram escultores, pintores, historiadores e poetas.

O paranismo consistia na criação de uma tradição paranaense, através da criação de lendas, heróis, emblemas e símbolos que diferenciasssem o Paraná dos outros Estados da Federação. Os principais símbolos são o pinheiro, a miscigenação harmônica entre as raças e a homenagem aos heróis. Em 1922, por exemplo, foi inaugurada uma estátua em homenagem ao “príncipe dos poetas”, Emiliano Pernetá.

A aproximação entre o paranismo e a literatura resultou na utilização de um conjunto preferencial de temas, usados para criar uma nova tradição. Dario Vellozo e Emiliano Pernetá, por exemplo, dedicaram vários de seus poemas ao motivo araucária; ou mesmo as “tintas outonais de visões alegóricas³⁷” — uma exaltação à límpida luz de Curitiba, num final de tarde de outono, no Templo das Musas, no bairro da Água Verde. Dalton se opõe a essa limitação imposta em nome da tradição, que trouxe reflexos na linguagem artística, de que se ressentem os jovens ligados a **Joaquim**.

Curitiba era “um pacato burgo de estudantes e funcionários públicos” que tinha “por quilômetro quadrado, mais acadêmicos do que qualquer cidade brasileira”³⁸. A geração de Dalton, influenciada pela arte participante dos anos 40, pelo “sentimento do mundo”, procurava, na verdade, fugir aos pinheirais da província e buscar influências externas. Embora limitada, a cidade reuniu uma atmosfera para a transformação da literatura, em torno de jovens que editavam revistas, reuniam-se em bares e livrarias e correspondiam-se com escritores de outros Estados. “Aquela foi, como nenhuma outra,

³⁵ PEREIRA, p. 50.

³⁶ Veja-se, por exemplo, a maior parte dos textos do livro *Em busca de Curitiba perdida*, onde Dalton Trevisan critica a mediocridade da arte e da inteligência paranaenses.

³⁷ VELLOZO, Dario. *Cinerário e outros poemas*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. p. 161.

³⁸ PAES, José Paulo. Nós num começo de vida. *Nicolau*, Curitiba, nº 12, p. 4, jun. 1988.

uma época de fermentação de idéias”³⁹, conforme atesta o poeta José Paulo Paes, que publicou seu primeiro livro, **O aluno**, no final da década de 40, em Curitiba.

1.4.1. Um poeta de Joaquim

Respondendo certa vez sobre o fim de **Joaquim**, ocorrido em dezembro de 1948, Dalton Trevisan disse que aquela era a hora de deixar de lado a militância coletiva e irreverente, representada pela publicação. Todos os principais colaboradores da revista partiriam para suas carreiras — e começariam a edificar suas obras. Foi o que aconteceu com o próprio Trevisan, cujos livros de contos foram alcançando grande prestígio a partir da década seguinte — e principalmente depois de o autor ter sido premiado no Concurso Nacional de Contos, realizado em Curitiba, na década de 60. Hoje, Trevisan é um dos autores mais prestigiados da literatura brasileira.

Mesmo antes do desaparecimento de **Joaquim**, seus colaboradores começavam a publicar livros, como é o caso do já citado José Paulo Paes, anos depois transferido para a cidade de São Paulo, onde reside até hoje, e do poeta, jornalista e homem de teatro Glauco Flores de Sá Brito. Este último dedicou-se principalmente ao teatro — tendo colaborado para a montagem de textos de autores estrangeiros como Henrik Ibsen e Tennessee Williams, na década de 50, ajudando a agitar o cenário cultural da cidade. Para se especializar, Glauco chegou a tomar aulas com Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro. Também escreveu teledramas para emissoras locais, quando o sistema de produção da televisão brasileira permitia esse tipo de trabalho descentralizado.

O primeiro livro de Glauco, **O marinheiro**, saiu no mesmo ano em que surgiu **O aluno**, de José Paulo Paes, e a prosa de **Os gatos**, assinada por Armando Ribeiro Pinto — todos eles publicados pela Edições **O livro**, em 1947, com ilustração e capa do artista plástico Carlos Scliar. Seu segundo livro, **Cancioneiro de amigo**, sairia apenas em 1960, e o último, chamado **Azulsol**, somente em 1967 — o que faz dele, de certa forma, um poeta bissexto — embora a qualidade de sua produção compense a contenção na edição de novos livros. Afirmam os organizadores de uma edição recente das obras completas de Glauco que existem muitos poemas inéditos do autor espalhados por revistas e jornais — de Curitiba e outros centros. Glauco morreu em 1970, aos 50 anos de idade.

³⁹ *Ibid.*, p. 4.

Sua obra poética é essencialmente lírica, voltada para a experiência pessoal — e é totalmente desvinculada de uma proposta de continuação de um ideal paranista de literatura. Cronologicamente, ele começa a publicar poesia na década do surgimento da chamada Geração de 45 — grupo de poetas que procurava o retorno às formas tradicionais e elevadas da poesia, distante e adversa à poética cotidiana dos primeiros momentos do Modernismo. Embora contemporânea dessa produção, a poesia de Glauco de Sá Brito assume desde o início uma dicção bastante centrada na lírica pessoal — praticamente ignorando qualquer projeto estético coletivo.

Na verdade, Glauco buscava — como era a bandeira dos próprios integrantes de **Joaquim** — uma arte que ultrapassasse a marca localista do paranismo e que representasse uma busca de ideal artístico, desvinculada do utilitarismo. Nesse sentido, sua poesia parece beber das obras já maduras de autores como Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade — ao preferir formas livres de poesia, sem necessariamente prender-se a esquemas tradicionais ou mesmo a experimentalismos. Tanto é assim que, embora publicados ao longo das décadas de 40, 50 e 60, seus poemas não apresentam uma evolução formal realmente marcante, que tivesse sido influenciada por movimentos ocorridos na poesia brasileira durante esse percurso. O poeta fecha-se no seu universo e opta por um fazer poético pessoal e solitário.

Nos três livros publicados por Glauco Flores de Sá Brito, **Marinheiro**, **Cancioneiro de amigo** e **Azulcéu**, é possível verificar a recorrência do tema do desejo não realizado, que se manifesta na busca do tempo mítico da infância e da adolescência, do amor que não foi integralmente realizado e da própria poesia. Todos esses objetos, circunscritos à procura do poeta, são representados por elementos metafóricos como o mar, a infância, o céu e os anjos — e compõem uma visão platônica de mundo: o amor, assim como a poesia, nunca se completa — é sempre uma cópia pálida de um ideal que se encontra num tempo mítico ou na imaginação do poeta.

Veja-se o poema “A janela”, publicado no livro **O marinheiro**:

A JANELA

Da janela do sótão
nos dias de chuva
partiam aviões
e se desmanchavam
na terra molhada

Da janela outrora
 meu pai namorou
 a moça (minha mãe)
 da casa vizinha

A janela de sol
 e marimbondos
 (Dobra a língua na boca
 que eles não mordem!)
 zunindo na flor de jambo

A gávea da janela
 devassava o verde
 oceano do quintal:
 laranjas e caquis
 e os coquinhos maduros

A janela do sótão
 por onde entravam à noite
 — muito tempo depois —
 com igual simplicidade
 aroma de jasmims
 e o fantasma dos mortos⁴⁰

Neste texto, o poeta trata de uma circunstância estritamente pessoal: a memória fragmentada de um passado remoto, reconstruído sob a ótica e o desejo de se recuperar o tempo perdido e reparar alguma situação irrealizada no ponto de observação do presente. O foco é a infância, passada na cidade de Montenegro, no Rio Grande do Sul, conforme a nota biográfica sobre o autor.⁴¹ Essa busca se mostra irrealizada na medida que a experiência do passado é, ela também, uma forma não completa de felicidade: tanto o poeta que olha a paisagem na infância quanto o que a observa, no presente, com distanciamento, o faz através de uma janela — de onde, platonicamente, recebe apenas as sombras e os fragmentos dos objetos idealizados.

⁴⁰ BRITO, Glauco Flores de Sá. **Obra reunida**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 1997, p. 34.

⁴¹ *Ibid.* s/p.

Embora encarada como um refúgio e tempo mítico onde tudo pode se realizar, a infância abordada no poema apresenta também as limitações de se tornar um espaço paradisíaco e completo. Assim como o presente, ela é aprisionada por imagens e fragmentos não realizáveis, aviões que procuraram se libertar da proteção e da prisão de um sótão mas que se “partiam”, “e se desmanchavam/ na terra molhada.” Por essa mesma janela, em um outro tempo lembrado — posterior à infância — permanece o desejo irrealizado e incompleto, onde apenas existe o “aroma de jasmims/ e o fantasma dos mortos” — sinais de uma realidade ideal que jamais pode ser alcançada.

Transpondo o problema da procura para o universo poético, a poesia é entendida por Glauco como um veículo através do qual é possível a busca do tempo perdido, o paraíso que já não existe, através da reconstrução da experiência passada, possibilitada pela linguagem. Portanto, a poesia é usada como instrumento para agrupar os estilhaços e fragmentos da memória — e a linguagem é o único meio concreto para tentar reconstruir esse tempo perdido.

1.5. Poesia paranaense contemporânea

Se **Joaquim** representou o início da renovação da linguagem literária no âmbito do Paraná, manifestando-se mais tarde nas obras de Dalton Trevisan, Armando Ribeiro Pinto e Glauco Flores de Sá Brito, as gerações seguintes ampliaram a produção e o diálogo com a literatura experimental e de vanguarda produzida no País, nas décadas de 70 e 80. Esse desenvolvimento cultural aconteceu devido a diversos fatores, entre eles o desenvolvimento econômico, que possibilitou o aumento de opções de consumo cultural e de espaços de convivência entre artistas, a melhoria da infra-estrutura de produção artística, com a subvenção de órgãos do poder público e investimento de empresas privadas. Houve também a coincidência de um momento histórico-cultural em que o poder jovem passou por um período de grande agitação, manifestando-se na área política, mas também através da produção cultural.

Quanto à questão econômica, por exemplo, a década de 70 foi decisiva para a urbanização e o crescimento do grande centro que é hoje Curitiba. De pacata cidade dos anos 60, onde havia praticamente funcionários públicos, bancários, estudantes, professores e políticos, a capital paranaense passou a abrigar, no início da década de 70, uma zona

destinada à construção de indústrias, chamada Cidade Industrial de Curitiba (CIC), na expectativa de trazer investimentos de grandes empresas nacionais e estrangeiras. Com 600 mil habitantes na época, a cidade foi aos poucos mudando o seu perfil populacional, passando a abrigar um número crescente de operários, muitos deles vindos do interior do Estado, em busca de novas oportunidades.

Ao mesmo tempo, a cidade passou a receber estudantes não só do interior do Estado, mas de todo o Brasil, devido à sua diversificada estrutura universitária — possibilitando uma formação populacional bastante variada. Todo esse processo resultou no crescimento da cidade. Em 1980, por exemplo, o IBGE já constatava que os migrantes — classificados como aquelas pessoas que vivem há menos de dez anos na cidade — representavam cerca de 30% da população local. Com um grande aumento de população, e a formação de uma classe média consumidora, cresceram também na cidade as opções de lazer cultural, espaços de convívio que propiciaram o florescimento do desenvolvimento artístico e uma diversificação na produção, passando a abrigar manifestações bastante variadas como música, literatura, fotografia, história em quadrinhos, artes plásticas, mímica, teatro, escultura, dança.

Foram criados novos espaços sociais voltados para a área artística, como bares, teatros, casas de shows, clubes de poesia. Em 1971, por exemplo, Vinicius de Moraes inaugurava o Teatro do Paiol, espaço que vem sediando shows, peças teatrais e palestras. Nessa época, atendendo a uma reivindicação dos próprios artistas, o poder público criava novos espaços cênicos, como o Teatro de Bolso e o TUCA. Ao mesmo tempo, o esforço dos próprios artistas ajudou a impulsionar a produção, veiculando literatura em jornais especializados, em livros, na grande imprensa ou através de meios alternativos. Mesmo com uma atuação nem sempre legítima e transparente, o poder público também colaborou para incrementar esse cenário cultural, com a criação de setores de editoração de livros e publicações culturais, com o patrocínio de eventos como a Mostra da Gravura de Curitiba, a Bienal dos Quadrinhos, festivais de teatro, algumas produções cinematográficas e a criação de centros de ensino de modalidades artística, como é o caso dos centros de criatividade, criados pela Fundação Cultural de Curitiba.

De forma diferente de outras épocas, a produção cultural passou a atingir não só um círculo restrito do Estado, mas alguns artistas paranaenses conseguiram projeção em outros centros e a viabilização comercial de seus produtos. Este é o caso do próprio Dalton Trevisan, que foi projetado para o público nacional a partir do Concurso Nacional de Contos. Assim como os londrinenses Arrigo Barnabé, músico experimental autor do disco

Clara crocodilo (1983) e **Tubarões voadores** (1984) e Domingos Pellegrini, contista que publicou alguns dos seus livros em grandes editoras paulistas. De Curitiba, o cineasta Sylvio Back lança filmes como **A guerra dos pelados** (1971) e **Aleluia, Gretchen** (1976), Paulo Leminski torna-se um raro caso de *best-seller* nacional de poesia em 1983, com o livro **Caprichos e relaxos**, editado pela Brasiliense, de São Paulo.

Essa presença paranaense em mercados mais amplos, registrada nos anos 80, deve-se principalmente ao esforço realizado pelos artistas. Em levantamento que fez sobre o período, o crítico Reinoldo Atem⁴² contabiliza um *boom* editorial na capital paranaense na década de 80. De 1980 até 1989, foram editados cerca de 100 títulos de poesia, lançados através de edições bancadas pelos próprios poetas ou mesmo através de cooperativas de autores. Além disso, “esse conjunto de eventos multi-produtivos e multi-direcionados cria um público propício e exigente para propostas de linguagem mais avançada, menos comprometidas com a tradição, e amadurece uma mentalidade mais aberta à inovação, mesmo que em círculos restritos e boêmios”⁴³.

É claro que todo esse florescimento deve ser relativizado. Ele só é realmente significativo se comparado com o próprio cenário paranaense, cuja produção artística sempre esteve mais para a exigüidade do que para a opulência. Nesse mesmo período, é verdade, outros grandes centros brasileiros como Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo produziam muito mais do que Curitiba. Mas é preciso destacar que o período abrigou uma grande variedade de produtos culturais, em Curitiba — tanto aqueles com apelo popular mais amplo, ligados a um sistema simbólico de domínio comum e tradicional, até peças experimentais, destinadas a públicos iniciados, em diálogo constante com a vanguarda artística brasileira.

Na verdade, alguns acontecimentos históricos acabaram propiciando esses tipos de manifestações artísticas, principalmente na década de 70. No caso específico da poesia, é um período em que desembocam várias vertentes de produção: a poesia da vanguarda concretista do final dos anos 50, a arte participante dos 60 (ou até quando foi sufocada pelo regime repressivo do País) e a poesia dita “marginal”, cotidiana e egocêntrica, herdeira direta dos movimentos jovens que pipocaram no mundo todo no final da década de 60. A arte paranaense produzida na época foi, na verdade, resultado desse grande *carrefour* de idéias — além de estar sob a mira dos olhos atentos da censura

⁴² ATEM, Reinoldo. **A poesia contemporânea em Curitiba**. Curitiba, 1990. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Paraná. p. 108-115.

⁴³ *Ibid.*, p. 102.

institucional, que obrigava os artistas a buscarem novos meios de veiculação artística e formas alternativas de financiar projetos.

Cabe destacar, nesse sentido, o papel de alguns grupos de produção poética, os trabalhos coletivos e a criação de veículos impressos voltados para a poesia e a produção cultural. A produção coletiva foi uma das alternativas encontradas para viabilizar publicações — já que os poetas paranaenses não contavam (e ainda não contam nos anos 90) com uma estrutura editorial comercial profissionalizada. Essa falta de perspectivas quanto à veiculação da poesia fez com que se buscasse novos suportes para a palavra escrita, como o uso de camisetas, *outdoors*, música popular, cartões, cartazes, arte em grafite.

Um dos grupos originados em 1978 foi o Sala 17, comandado pelo professor de literatura e poeta Leopoldo Scherner. O grupo foi assim designado porque seus integrantes se reuniam na sala n.º 17 da Universidade Católica do Paraná, onde Scherner dava aulas. O grupo era formado por poetas como o próprio Scherner, Zeca Corrêa Leite, Thadeu Wojciechowski, Marcos Prado, Paulo Venturelli, Reinoldo Atem, Ubirajara Araújo Moreira, entre outros. Dessa união saíram a coletânea **Sala 17 e Reis magros**, em 1978, **Sangra: cio**, 1980. Em 1982, o mesmo Scherner formou o Grupo encontro, que reuniu poetas como Edival Perrini, Jandyra Kondera, Luiz Carlos Cabanas e Luiz Alberto Kuchenbecker, publicando a coletânea **Luara**. Mais tarde, transformado em Encontrovérsia, o grupo editou **Limo a leme nenhum**, em 1986, e **Encontrovérsia**, em 1996.

Outro grupo importante da época é Oss, originado do próprio Sala 17, dos poetas Antonio Thadeu Wojciechowski, Roberto Prato e Marcos Prado, Sérgio Viralobos, que conseguiu fazer um trabalho bastante coeso, voltado principalmente para poemas curtos, recriações de textos estrangeiros, experimentação e música popular. Através do trabalho desse grupo foram publicados livros como a coletânea **Oss**, de 1985, o jornal **Odiário**, de 1987, **Pérolas aos poucos & erdeiros do azar**, **Os catalépticos**, de 1993, um livro com recriações de poemas que vão de Dante a Poe.

Também surgiram outros grupos como ZéBlue, do poeta e jornalista Otávio Duarte, além de outras agremiações como a Casa do poeta, organizada pelo “bardo” Alberto Cardoso, que publicou em 1983 sua **Coletânea de poesias**, com 53 autores e a Feira do poeta, subvencionada pela Fundação Cultural de Curitiba — que viabilizou durante algum tempo a publicação de poetas curitibanos através do sistema de impressão tipográfica. Nesse período, foi bastante intensa a publicação de coletâneas, tais como

Arame, de 1978, **Feiticeiro inventor**, de 1985, **Canto a três**, de 1986. Também foi publicada uma grande quantidade de livros individuais, como **Tatuagens de Nathannaël**, em 1981, por Sérgio Rubens Sossélla, **Alice**, de Otávio Duarte, em 1982, **Caprichos e relaxos**, de Paulo Leminski, em 1983, **Poenau**, de Alberto Cardoso, **Vida, carrossel da morte**, de Sossélla, em 1989, entre outros.

Além das publicações em grupo, através das coletâneas, e as edições individuais, os poetas veiculavam seus poemas na imprensa especializada. Nas décadas de 70 e 80 foram editados veículos voltados para as artes como **Scaps**, em 1975, **Pólo cultural e Outras palavras**, em 1978, **Revista fundação**, em 1980, e **Nicolau**, em 1988. Este último é editado até hoje, embora sua proposta inicial de publicar poesia e arte de vanguarda tenha se perdido com a saída do seu editor, o poeta e jornalista Wilson Bueno.

1.5.1 Tendências poéticas

Essa produção diversificada mostra uma grande variedade de tendências. No entanto, para efeito de classificação, podem ser resumidas em dois grandes conjuntos de vertentes: uma delas de *agregação* de sistemas simbólicos tradicionais e de domínio do público leitor, e uma de *segregação*, elaborada com uma linguagem atualizada de poesia, em diálogo constante com as criações de vanguarda, destinados geralmente a um público bastante restrito⁴⁴. É evidente que cada uma dessas duas tendências — aqui determinadas para efeito de estudo — apresentam suas particularidade e derivações, o que torna o cenário sobretudo rico em propostas artísticas.

Ao primeiro grupo pode-se relacionar poetas como Alberto Cardoso e João Manuel Simões, ambos adeptos das formas fixas e tradicionais, como a trova e o soneto. O grupo seguinte reúne poetas como Paulo Leminski, Alice Ruiz, Jaques Brand e Sérgio Rubens Sossélla, cada um deles praticando um tipo experimental de poesia, distante de uma concepção tradicional. É evidente que essa classificação acaba sendo redutora: dentro de ambas existem subconjuntos de características poéticas bastante diferenciadas. Também é bom lembrar que tanto os poetas mais ligados à vanguarda quando os tradicionalistas às vezes eram vizinhos de página no mesmo jornal de poesia ou dividiam o mesmo palco.

⁴⁴ ATEM, p. 133.

Paulo Leminski, por exemplo, foi quem prefaciou o livro **Poenau**, de Alberto Cardoso, que por sinal transformou seu bar em ponto de encontro e de apresentação de poetas.

Nessa primeira vertente, mais tradicional e convencional, prevalece ainda um ideal esteticista, que toma a poesia como um elemento sublimado e distante do cotidiano. Prevalecem as formas fixas, a utilização de ritmos e metros tradicionais, os temas clássicos e elevados da tradição poética, como o amor, a morte. Ao contrário da outra vertente, utiliza um vocabulário preferencial da linguagem poética tradicional, deixando de lado “a contribuição milionária” das possibilidades da língua falada, e é uma poesia extremamente discursiva.

Um caso bastante característico é o do próprio poeta e agitador cultural que foi Alberto Cardoso, adepto de um tipo de veiculação poética bastante comum nos salões parnasianos da virada do século: a declamação pública, usando como recurso de comunicação o meneio cênico das mãos e a tonalidade melodramática da voz. Cardoso, denominado “bardo” pelos amigos, conseguiu levar seus sonetos, quadras e canções para um público relativamente amplo, nos saraus que promovia no seu bar, em Curitiba. Veja-se, por exemplo, este poema:

MOÇA

Moça, cantar-te amor eu não me atrevo.
Cantarei nos meus versos, todavia,
a beleza sublime que irradia
desse teu corpo, que tocar não devo.

Beleza que me faz cativo servo,
que só por dedos jovens deveria
ser tocada, suave, todo dia.
Harpa singela, sublimado enlevo!

Meus dedos já não têm agilidades
para tanger a lira das beldades.
Será entre as formosas, ousou crer,

Lavinia que Virgílio deu a Enéias,
rainha graciosa das frinéias,

musa que surge em meu entardecer ⁴⁵.

Trata-se de um soneto em decassílabos com rimas alternadas e acentuação silábica irregular. O poeta trata de um tema bastante recorrente na lírica clássica: o amor platônico e inatingível entre o eu-lírico e a *dona* a que se destina o poema. O tratamento que o poeta dá a esse velho tema do amor vassalo e cortês não oferece nenhum elemento inovador. Trata-se da repetição de uma fórmula sem sua renovação. Esse tipo de poema, na voz do “bardo” Cardoso, porém, tinha encanto, conquistando em seu bar ouvintes assíduos nas noites de sábado até o final dos anos 80.

Do outro lado estão os poetas mais inovadores, que assumem um compromisso com a pesquisa de linguagem e a criação de um sistema simbólico novo. Em alguns desses poetas, a experimentação causa tal estranhamento e dissonância que eles praticamente não têm um público — a não ser os próprios grupos de poetas. Essa atitude de virar as costas para o leitor se deve, em boa parte, à própria crise da palavra escrita com a ascensão de meios de comunicação de maior alcance como a televisão e o cinema. Refugiado, praticamente sem função dentro de uma massa que consome produtos culturais diferenciados, o poeta volta-se para um fazer extremamente solitário e egocêntrico, sem qualquer dimensão épica.

A poesia passa a ser uma terra-de-ninguém, um “ermamento”, na visão do poeta Jaques Brand, referindo-se ao território onde, durante a reconquista da Península Ibérica, ocupada pelos Mouros, não havia propriamente um dono, rei ou comandante. Diz o poeta: “Às vezes penso que a poesia, toda ela, tem lugar no Ermamento. Às vezes acho que não temos vivido em outro lugar, esquivando-nos de ordens de príncipes, safando-nos de comandos peremptórios, salvando incansavelmente os nossos sonhos de uma república diferente.” ⁴⁶

Essa forma de ermamento e de resistência representada pela poesia se mostra na própria obra de Jaques Brand. Embora tenha participado intensamente do cenário cultural paranaense nos anos 70 e 80 foi só recentemente que publicou seu primeiro livro, **Brisais**, lançado pela Fundação Cultural de Curitiba. O livro mostra um poeta versátil, que se renova a cada texto. Contém epigramas, poemas herméticos, poemas-piada, textos feitos à maneira setecentista, traduções livres de autores consagrados. Estas últimas estão agrupadas numa seção denominada “Gringo & Grego”.

⁴⁵ CARDOSO, Alberto. **Poenau**. Curitiba: Palavra Mágica Cultura, 1988, p. 41.

⁴⁶ BAND, Jaques. **Brisais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997, p. 12.

Na obra dos poetas relacionados com essa tendência é possível notar, de uma forma geral, uma poesia que resulta de um diálogo mantido com a produção de várias vertentes da literatura brasileira, como o Modernismo, o experimentalismo da Poesia Concreta, a Poesia Marginal e influências externas — já que alguns desses poetas são também tradutores, críticos ou estudiosos de literatura. Os principais representantes dessa poesia são os poetas Paulo Leminski e Sérgio Rubens Sossélla, que apresentam as propostas mais radicais do período, perfazendo um percurso contrário ao da linguagem convencional presente na poesia paranaense em vários momentos.

Ambos começaram a publicar ainda na década de 60: Leminski, em 1964, já divulgava alguns poemas na revista **Invenção**, porta-voz da vanguarda concreta paulista. Sossélla, que iniciou sua trajetória como crítico literário em jornais de Curitiba, estreando com o livro **9 Artigos de crítica**, em 1962, publicou seu primeiro volume de poemas em 1966. Mas foi na década de 70 que as atividades dos dois poetas se tornaram mais intensas. Embora Sossélla tenha passado a maior parte de seu tempo no interior do Paraná, a partir de 1970, era amigo de Leminski — desde os tempos em que os dois faziam o curso de direito na Universidade Federal do Paraná.

A obra de Leminski, composta de quase vinte livros, mostra bem a versatilidade do poeta: foi tradutor de autores como Petrônio, Bashô, James Joyce, John Fante, Alfred Jarry, Samuel Beckett; escreveu o livro de prosa experimental **Catatau**, festejado pelos críticos ligados à Poesia Concreta; escreveu um livro de ensaios sobre cultura, poesia e comportamento, **Anseios crípticos e teóricos**, e biografias. Além dessas atividades ligadas à literatura, trabalhava como diretor de criação em agências de publicidade em Curitiba — o que, com certeza, deixou marcas no seu jeito de fazer poesia. Identifica-se com clareza, na poesia de Leminski, uma necessidade de se manter popular e ficar retida na memória do leitor.

Essa necessidade se manifesta na busca de formas simples e de fácil memorização. Por isso, seus poemas geralmente utilizam versos com pequeno número de sílabas:

acordei bemol
tudo estava sustentado

sol fazia

só não fazia sentido ⁴⁷

É um poema tipicamente leminskiano: a proximidade das rimas, o jogo de palavras, o humor misturado à ironia tornam a memorização do poema tão fácil quanto a de uma peça publicitária. Essa linguagem precisa e rápida — bastante imitada por outros poetas de Curitiba sem muita propriedade e consequência — faz de Leminski um poeta-síntese do cruzamento de duas vertentes que, aparentemente, nada têm em comum: a caprichada poesia concreta e a relaxada poesia marginal.

Da poesia concreta, Leminski tem principalmente o rigor da pesquisa de linguagens, a síntese, a utilização da materialidade da palavra como elemento estruturador do poema e a abertura para as literaturas estrangeiras. Da poesia marginal tem a linguagem centralizada e narcísica, a utilização de suportes alternativos para a veiculação de seus poemas, que vão de vídeo, propaganda à música popular. Por conta disso, Leminski é muitas vezes definido como um “samurai malandro”, um “*hippie* que sabe latim”, unindo tanto o rigor nipônico da arte marcial e dos monges beneditinos que estudam a liturgia latina, quanto a malícia e a negaça do malandro brasileiro e o estilo de vida do *hippie*. Ele próprio reforçava essa imagem, trabalhando com títulos contraditórios em seus livros, apontando para a existência desses dois lados em sua poesia: **Caprichos e relaxos**, de 1981, e **Distraídos venceremos**, de 1987, são dois exemplos disso.

Uma pequena polêmica marca bem a distância entre os caminhos poéticos adotados por Sossélla e Leminski. Em 1964, Sossélla publica **Apontamentos de crítica** — (2), no qual critica, no texto “Concretismo: significação poética”, a poesia produzida pelo grupo Noigandres. Segundo Sossélla, o concretismo, ao abolir o verso, utilizar a palavra de forma atomizada, enfraquecia a própria capacidade de comunicação: “Onde a palavra fora da linguagem, isolada e irradiando toda sua carga? De que valeria, se conseguisse? ⁴⁸” Logo em seguida, Leminski, defensor do concretismo, escreveu o artigo “Poesia concreta, Sossélla e a crítica dela”, no **Diário da Tarde**, em que reclama da falta de utilização de elementos adequados por Sossélla para a verificação da poesia concreta: “Nem uma

⁴⁷ LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Círculo de Livro, 1987, p. 87.

⁴⁸ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Apontamentos de Crítica**. Curitiba: Editora Littero-Técnica, 1964, p. 49.

palavra sobre fenomenologia, cibernética, teoria da informação, ideograma, trabalho em equipe, obra aberta, poesia de exportação, o aleatório.⁴⁹”

Voltando as costas para o concretismo e a própria poesia marginal, Sossélla traça um itinerário poético por uma via bastante particular. Durante os anos 70 e 80, publica seus poemas na imprensa alternativa, como na **Revista fundação**, no jornal **Nicolau** e outros periódicos. Além disso, vem publicando livretos, poemas volantes que distribui principalmente para o círculo de amigos poetas e artistas. Até novembro de 1997, o autor já havia publicado 177 livros de poesia. Todos esses textos têm tiragens mínimas, de 30 a 100 exemplares. Dessa forma, é um poeta praticamente desconhecido fora de seu círculo de amigos.

Em depoimento que deu a Sylvio Back no final dos anos 80⁵⁰, o poeta paranaense afirma que não se importa se seus livros estão ou não circulando. Ele diz que prefere apenas produzir a sua obra de forma solitária, como se o processo da escrita fosse realmente essencial para sua vida. Esse posicionamento, que descarta qualquer compromisso com um público leitor mais amplo, reflete-se na obra do poeta: sua poesia volta-se para a experimentação estética, assimilando a linguagem da poesia moderna. A leitura de toda sua obra revela um poeta bastante singular na poesia paranaense, que conjuga o impulso poético romântico da possessão, ao atribuir ao sonho e à inspiração o papel da gênese de sua poesia, mas também apresenta um projeto poético bem definido em termos técnicos, utilizando a linguagem de forma rigorosa e consciente.

Pela ironia e humor que se abrigam em seus poemas curtos, sua obra poderia ser comparada à de Paulo Leminski. No entanto, a distância entre esses dois autores que foram amigos e companheiros de curso universitário é grande. A poesia de Leminski, embora claramente influenciada pelo concretismo, apresenta uma forte aspiração à comunicação imediata e popular. É o que se poderia chamar de *one-way poetry*, um tipo de composição feita para ser consumida e desfrutada naquele exato momento e logo depois descartada. São poemas solucionados no tempo real de leitura. Já a poesia de Sossélla, chistosa e enigmática, apresenta problemas sem saída, exigindo leituras mais amplas do conjunto da obra. O trabalho do leitor é, portanto, juntar fragmentos até formar uma imagem que lhe permita uma visualização mais ampla.

⁴⁹ LEMINSKI, Paulo. Poesia concreta, Sossélla e a crítica dela. **Diário da Tarde**, Curitiba, 6 fev. 1965.

⁵⁰ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Série paranaenses n.º 4**. Curitiba, UFPR, 1989, p. 7-20.

1.6. À guisa de conclusão

Dentro do contexto da poesia contemporânea, a obra poética de Sérgio Rubens Sossélla é mais uma voz que vem se somar a tendências identificadas na produção poética atual — e que às vezes são tantas que dificilmente podem ser isoladas. Entre as mais comuns estão a lírica de Paulo Leminski, que faz uma síntese entre o rigor da poesia concreta e o desleixo da poesia marginal gerada sob a ditadura militar. Esse tipo de poesia fez escola no Paraná. Poetas como Marcos Prado e Alice Ruiz apresentam uma linha de trabalho que tem em comum a irreverência e o uso consciente da linguagem poética, gerando sempre uma tensão entre a estrutura da poesia e a expressão. Uma outra voz que pode ser identificada em meio a essas tendências é a do poeta Jaques Brand, cuja produção está em constante diálogo com a tradição poética brasileira e ocidental, não se restringindo ao momento da atualidade.

Já a obra de Sérgio Rubens Sossélla apresenta traços estilísticos que são o resultado da assimilação da tradição moderna da lírica ocidental — e que tornam evidentes as características de um momento de criação predominantemente regido pela *segregação* da linguagem utilizada e de concentração de informação estética. A poesia moderna tomada como ponto de partida por Sossélla é aquela que se afasta da idéia de comunicação verbal tradicional, instaurando a obscuridade e evitando o trânsito social da linguagem. Fazendo parte de uma sociedade marcada por meios de informação minados pela ideologia, o poeta vê liberdade de expressão apenas na criação poética, feita de forma totalmente particular e cifrada. A poesia é, então, a busca de um mundo autêntico, livre das relações de poder que se instauram através dos discursos sociais.

É difícil inserir a obra de Sossélla numa tradição poética paranaense devido a uma série de fatores. Primeiro porque o que chamamos poesia paranaense — principalmente nós, que fazemos parte da realidade cultural do Estado — é um conjunto de obras e tendências que não chegam a formar uma unidade sólida. Em estudo bastante conhecido, o professor Antonio Candido impõe condições à existência de literaturas circunscritas a unidades políticas da federação, afirmando se tratar, de forma mais acertada, da literatura brasileira com expressões paulista, pernambucana, etc. Para que isso ocorra, no entanto, é necessária a presença de “fatos eminentemente associativos; obras e

atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos⁵¹”.

Dada a realidade cultural do Paraná, território configurado recentemente e com uma constituição étnica bastante instável devido às grandes levadas de migrantes, é difícil assegurar até mesmo a existência de uma poesia brasileira de expressão paranaense, em que seja possível ouvir através da voz de um poeta o sentimento e as aspirações de uma coletividade. O que sempre ocorreu, como pôde ser visto até aqui, foi a existência de grupos de escritores que, sob a influência de fatores históricos bem determinados, tentaram construir uma identidade regional, expressando-se inclusive por meio da poesia. É possível identificar traços dessa empreitada no Simbolismo paranaense e em outras expressões, como o grupo editorial Gerpa, nos anos 40, que visava a preservação da cultura paranista. Essas manifestações, que geraram obras quase sempre de pouca qualidade literária, não foram levadas adiante com sucesso.

Um outro fator que torna a caracterização dessa produção poética paranaense bastante problemática é sua abertura às interferências externas. Ocupando o lugar de periferia por muito tempo, o Paraná foi influenciado constantemente pela produção literária dos grandes centros brasileiros, que por sua vez *digeriam* as novidades do exterior. Nota-se, dessa forma, um conjunto literário de nomes pouco expressivos no cenário nacional, salvo as raríssimas exceções. O grosso das produções geralmente reduzia-se a diluições das obras recebidas de outras partes do País — principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, tornou-se um hábito bastante forte na cultura paranaense a formação de agremiações de poetas e escritores em nome da preservação de um ideal de poesia elevado e em desuso. Dessas academias e centros de letras não saiu poesia de qualidade até hoje. O que existe, na verdade, é o hábito insistente de coroar poetas pelas suas características pessoais, em meio a cerimônias sociais como a hora do chá ou as declamações poéticas, procedimento que remete à sagração de Emiliano Perneta no Passeio Público. Este é o caso, por exemplo, da assaz louvada Helena Kolody, poeta de origem ucraniana e pessoa extremamente agradável que, talvez por isso, é um dos símbolos da poesia curitibana na atualidade.

Portanto, a poesia paranaense é feita de momentos desimportantes e de poucas obras que realmente mereçam relevo. O que se nota é a prevalência do movimento de *agregação* de um sistema simbólico de baixa densidade estética, diluído e de domínio do

⁵¹ CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In : — **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 139.

público geral. Trata-se de uma poesia que se constrói de acordo com o gosto convencional e tradicional do que seja poesia, sem uma preocupação com a tensão moderna geralmente atribuída a esse tipo de criação. Há, no entanto, um conjunto mínimo de obras em que prevalece a busca de consciências criadoras individuais e voltadas para a pesquisa de novas convenções estéticas, provocando o impulso de *segregação*. No entanto, essa faixa de criadores é tão estreita que não chega a constituir um *corpus* significativo. Dentro desse contexto, a poesia de Sossélla é uma exceção, pois mostra-se avessa à celebração e à apreensão fácil e graciosa, geralmente presente na poesia praticada sob o espírito cultural paranaense.

CAPÍTULO II

É mais fácil atingir-se a verdade de uma vida através de elementos falsos ou contraditórios do que a partir de dados verdadeiros. Toda biografia é uma lenda que se escreve a respeito de alguém (...) Caso contrário, amarrada a um esquema fatídico-cronológico absolutamente exato, uma existência humana teria aquela precisão, aquela rigorosidade, aquela emoção que nos desperta a leitura de uma coleção de diário oficial.

Sérgio Rubens Sossélla

2. Trajetória de vida

2.1. Infância

Sérgio Rubens Sossélla nasceu em Curitiba, em 27 de fevereiro de 1942, filho mais velho do casal João Louresvaldo Sossélla e Anna Zelinda Sossélla. Pai de seis filhos, juiz aposentado do Tribunal da Justiça do Paraná, vive atualmente em Paranavaí, no interior do Estado, onde se dedica integralmente à literatura.

Sua infância foi tranqüila, dividida entre as sessões de cinema dos domingos, a troca de gibis, as brincadeiras e os estudos. Em sua obra, esse período é citado de forma

bastante recorrente, como se fosse um refúgio edênico em que o adulto procura inspiração para a realização da poesia e de seus sonhos. Esta fase da vida transforma-se em poesia através da apropriação de alguns fatos que aconteceram. Este é o caso, por exemplo, de um episódio, em 1951, em que o poeta julga ter feito o melhor negócio de sua vida ao trocar doze bolinhas de gude por um soco inglês, três almanaques mais um livro de desenho geométrico, ou mesmo o fato de ter conhecido o pintor holandês Vincent Van Gogh através da revista X-9 ⁵².

Há também acontecimentos insólitos da infância, mais tarde aproveitados em textos de prosa. Um deles fala da sensação que o poeta tinha em relação ao bairro de classe média do Hugo Lange, local em que passou a infância, onde imperava uma grande tranquilidade. Não eram as ruas calmas que chamavam a atenção do garoto, mas a existência de um bordel, localizado bem no caminho que fazia para ir e voltar do Grupo Escolar Professor Brandão, onde recebeu educação primária entre 1949 a 1952. Sobre isso, Sossélla escreveu o seguinte:

“Truman, tire as patas da Coréia!”, foi o primeiro grafito que li, soletadamente, numa das paredes da antiga fábrica Metro. Truman eu sabia de quem se tratava. O difícil era imaginá-lo em Curitiba, a poucos quarteirões de minha casa, instalado, na marra, na zona do meretrício. Que mundo mais louco...⁵³

Este texto mostra que o poeta vê na inteligência e percepção infantis maior abertura para elementos insólitos e sem uma lógica extremamente rígida. Essa nova visão se manifesta através da técnica do chiste, que possibilita a ligação imediata entre os significados mais evidentes e os subjacentes num único registro verbal. O uso que o poeta faz da infância não é apenas um apelo emocional, destituído de maiores conseqüências para uma concepção estética, ou sustentado por uma referência meramente temática. Sossélla trabalha com o universo infantil sob o ponto de vista da construção de sua poesia. O poeta vê através dos olhos da criança, que na sua concepção possibilitam enxergar a realidade de uma forma distorcida e poética, necessariamente diferente do registro dos olhos adultos. A infância — utilizada em sua poesia como uma metáfora da liberdade — é

⁵² SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Tatuagens de Nathanaël*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981, p. 19 e 35.

⁵³ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Os filmes, mais ou menos*. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1989, p. 34.

um período livre das opressões do mundo da cultura e das regras, ponto de vista ideal para a observação libertária em relação ao mundo.

Essa valorização do universo da criança se manifesta no dia-a-dia do poeta. Sossélla chegou a se interessar pela linguagem da infância na prática, registrando em detalhes a aquisição de formas de expressão em seus filhos. Na sua biblioteca, guarda os desenhos que os filhos fizeram antes de entrar na escola. Sossélla defende que, nesta fase, a criatividade da criança é mais livre por não ter sido ainda contagiada por normas impostas pela escola⁵⁴. Muitos desses desenhos vêm sendo utilizados pelo autor na produção das capas de seus livros. Em anotações que chegaram a ser publicadas em **Os filmes, mais ou menos**, Sossélla fez o registro de “erros” de seus filhos, que contêm graça e inspiração para a sua poesia. Mais recentemente, acompanhou o desenvolvimento verbal do seu sexto filho, Sérgio Augusto, de 11 anos, no período dos 2 aos 6 anos de idade do menino, anotando os chistes mais curiosos num caderno.

Também foi na infância que o poeta foi introduzido ao mundo do cinema — arte que influenciou de forma marcante a sua obra. Nos anos 50, as salas de cinema eram uma excelente opção de lazer — já que a televisão só teria um grande impacto mais tarde. Com um número expressivo de salas, algumas com lugares para até 2 mil pessoas, ir ao cinema era para Sossélla, como para boa parte das crianças e adolescentes da época, um ótimo programa. Assim, o garoto se transformou em freqüentador assíduo das matinês dominicais do Cine Curitiba, no centro da cidade. Com programação de *westerns* americanos em moda, esse cinema exibia, em apenas uma sessão, vários filmes em seqüência.

Assim como as imagens da infância, as lembranças de filmes que viu durante esse período, estrelados por John Wayne, Lee Marvin, Gary Grant, Humphrey Bogart e dirigidos por John Ford, Howard Hawks, Orson Welles, entre outros, são *projetadas* nas páginas de seus livros. Essa grande identificação com o cinema, que faz Sossélla ter ainda hoje o cuidado e a paciência de colecionar até mesmo sinopses de filmes organizadas em fichários, chamou a atenção de um de seus críticos. O poeta Cesar Bond, em artigo de jornal, afirmou que os poemas de Sossélla são, na verdade, legendas de filmes, que dependem de uma estreita relação de cumplicidade com o leitor. Este deverá criar as imagens para essas legendas, logo depois de lê-las⁵⁵. Essa posição deve ser levada em conta já que Sossélla usa, em alguns de seus poemas, referências mínimas aos filmes,

⁵⁴ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. Entrevista. Paranavaí, 31 out. e 1.º nov. 1997.

⁵⁵ BOND, César. Sossélla invade as retinas. *Correio de Notícias*. Curitiba, 28 abr. 1990.

meras provocações, com o objetivo de desencadear um processo associativo entre a imagem referida e o texto.

Escrevendo em texto crítico sobre a influência do cinema em sua obra, Sossélla afirmou que o fato de ter assistido a inúmeras sessões de filmes foi, para ele, uma forma de descobrir o mundo — satisfazendo a curiosidade própria de criança, viajando para todos os lugares do mundo sem precisar sair da poltrona. Além disso, o cinema produziu em sua forma de concepção literária um sentido polarizado e maniqueísta. Trata-se da existência do bem e do mal (muitas vezes misturados ou com papéis trocados), transposta das telas do cinema para as folhas de papel:

Cine Curitiba: a minha quadra de esportes, o meu parque de diversões, o meu campo de futebol, a minha montanha-russa, o meu circo espacial, e, principalmente, a minha cinemateca. Não existissem aquelas sessões dominicais, a minha infância teria sofrido bastante. (...) Lá, milhões e milhões de fotogramas jorrados da cabina de projeção me ensinaram, no momento aprazado, duas coisas aparentemente contraditórias: o princípio de Maniou Maniqueo (o bem, ou Deus, o mal, ou o diabo) na luta entre os opostos, elimina os oportunistas de centro, mas não afasta a possibilidade de torcer pelo bandido e detestar o mocinho. (...) O que sou hoje fui aprendendo na penumbra da sala suarenta, com outros no planeta Mongo, nas selvas africanas, nos poços petrolíferos, nas avenidas de Nova Iorque, no fundo dos mares, nos automóveis de corrida, nos bares dos faroestes, nos desertos, nas geleiras e nos pântanos, nas ilhas perdidas, nos bastidores dos teatros, nas redações dos jornais, nos castelos mal-assombrados, dentro dos vulcões, nos ensaios dos musicais, respirando a paixão de Cristo e a tragédia de Judas.”⁵⁶

As lembranças dos filmes a que Sossélla assistiu durante a infância lhe serviram para a criação de heróis e figuras míticas em sua obra poética. Trata-se de uma mitologia pessoal, formada por uma galeria de pessoas próximas e personagens, que fazem parte do imaginário do escritor. Entre eles os amigos Milton Carneiro, Antenor da Silva Puppo, Ernani Reichmann, Luiz Antonio Guinski, Wilson Cordeiro, Arbuseri, e as personagens Van Gogh, Isaac Newton, Cristo, Humphrey Bogart, Orson Welles, Oscar Wilde, o *cowboy*. A forma através da qual essa mitologia vem sendo formada está relacionada com a gênese dos heróis cinematográficos. Na maioria dos casos, prevalece o protótipo do *cowboy*, uma espécie de anti-herói que ocupa uma posição ambivalente na

poesia de Sossélla: pode ser o vencedor, mas também o fracassado, ganhando relevo humano. Em depoimento dado a Sylvio Back, chega a comparar o *cowboy* a seu próprio pai:

Meu pai foi a primeira e única imagem de cowboy autêntico a iluminar minhas retinas fora do cinema: um dia, na rua, deparou com um homem agonizando; como ele não dispusesse de dinheiro para o depósito e os hospitais recusassem o seu internamento, o velho Sossélla, depois de esmurrar médicos e destruir a parte frontal envidraçada de um dos nosocômios, levou o agônico nos braços até o Palácio do Governo. “A dog starved at his master’s gate/ Predicts the ruin of the state”, conforme Blake. Ao me inteirar desse gesto heróico, dessa insólita façanha subversiva, percebi que os melhores filmes não são projetados, começam em casa e jamais terminam.⁵⁷

Sossélla conserva esse interesse pelo cinema até hoje. Em sua biblioteca particular, que tem cerca de 30 mil volumes — abrigados num espaço amplo construído no quintal de sua casa — tem uma sala dedicada exclusivamente aos filmes. São ensaios, livros de fotografias, cartazes, roteiros originais, trilhas sonoras. Logo na entrada, uma reprodução de foto em escala natural de Humphrey Bogart, seu herói hollywoodiano preferido. A maioria de seus livros guarda alguma referência ao cinema, seja na incorporação da técnica cinematográfica na estruturação do poema, numa abordagem temática ou como simples referência.

2.2. Formação

Ao lado da paixão pelo cinema, Sossélla foi descobrindo as artes plásticas e começou a se encantar pela palavra impressa. Lia jornais, gibis, revistas. O interesse pela literatura se tornou mais intenso durante o período em que foi aluno do Colégio Estadual do Paraná, onde fez o curso ginásial (de 1953 a 1957) e o científico (de 1958 a 1960).

⁵⁶ SOSSÉLLA, *Os filmes, mais ou menos*. p. 60-61.

⁵⁷ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Série Paranaenses N.º 4*. Curitiba: Scientia et Labor — UFPR, 1989, p. 10.

Ainda como estudante no Estadual, Sossélla estreou sua primeira coluna de crítica literária e de artes num jornal diário. Era um rodapé semanal que saía aos sábados no **Diário da Tarde**, extinto nos anos 70. Seu primeiro artigo publicado, com o título “Noções de música”, saiu no sábado, 6 de fevereiro de 1960. Orgulhoso desse primeiro trabalho, Sossélla mostrou-o ao professor de língua portuguesa e amigo Nilo Brandão. Em entrevista recente, o poeta contou que sempre procurou fazer amigos mais velhos ou muito mais jovens do que ele. “Os meus colegas de turma achavam engraçado o meu relacionamento com o professor Nilo Brandão”⁵⁸. Nilo, que estava prestes a se aposentar, foi um dos que incentivaram Sossélla a escrever sobre literatura:

Recebi um convite para uma cerveja. Da rua, fomos ao bar. Nilo Brandão leu o recorte e pediu a minha colaboração para a revista ‘Correio dos Ferroviários’, de cujo periódico era diretor e assinava a coluna ‘Nos Domínios do Gramática’. Que naquele mês estampou ‘7 Poetas’, crítica literária de minha autoria.⁵⁹

Com o apoio dos amigos, Sossélla começou a se dedicar principalmente à aprendizagem e formação de crítico literário — impondo-se uma rotina de estudos que conserva até hoje. Desde aquela época, procura ler pelo menos 50 páginas por dia. Interessa-se tanto pelos autores clássicos quanto por estreantes. O que lhe move é o compromisso de leitura: “Eu tenho por obrigação ler o que os novos autores estão publicando. Quando leio os autores novos o que mais acontece é eu sentir raiva. Digo palavrões aqui [em sua biblioteca] o dia inteiro. Mas eu fico alegre quando encontro um poema bonito.”⁶⁰

Esse trabalho de formação de crítico literário passou a ser mais sistematizado depois de 1966. A partir dessa época, Sossélla passou a fichar todos os livros que lia: “O meu ritmo de leitura é lento, com um lápis bem apontado na mão. Vou glosando o livro, vou assinalando e fazendo os comentários no próprio livro e numa folha em aparte.”⁶¹. Além disso, anota as referências bibliográficas, o número de páginas. Em 1966, por exemplo, chegou a ler 236 títulos, somando 21.930 páginas. Desde essa época até hoje, anota em cadernos todos os títulos que lê e registra em fichas o que lhe interessa. Mais

⁵⁸ SOSSÉLLA, entrevista.

⁵⁹ SOSSÉLLA, **Os filmes, mais ou menos**, p.46.

⁶⁰ SOSSÉLLA, entrevista.

⁶¹ *Ibid.*

tarde, guarda essas fichas num baú, que consulta para buscar epígrafes para seus livros e citações para seus ensaios críticos.

Sossélla continuou publicando artigos de crítica na imprensa até 1966, quando começou a se dedicar à poesia. Esse primeiro trabalho como crítico de jornal mostra o esforço do autor em se adaptar a uma forma bastante comum da crítica que é o rodapé, mais tarde abandonado pelo autor, que opta pelo ensaio e pela resenha. O rodapé se caracteriza pelo tratamento de temas gerais da literatura, o cultivo da eloquência, o diálogo estreito com o que está sendo publicado naquele determinado momento e a utilização de uma linguagem acessível, capaz de chegar ao público de jornal⁶². Nos artigos que assinou no **Diário da Tarde**, Sossélla procurava abordar temas referentes à teoria literária, clássicos da literatura, lançamentos locais de livros de poesia e prosa, cinema, música e artes visuais.

2.3. O crítico literário

Sua atuação como crítico literário em jornal resultou na publicação de seus três primeiros livros. Em 1962, ano em que iniciou o curso de direito na Universidade Federal do Paraná — concluído em 1966 — foi lançado **9 artigos de crítica**. Nesse volume, fez uma seleção dos textos editados na imprensa entre 1960 e 1962, acrescentando informações e dando um novo tratamento aos artigos.

Em entrevista, revelou que desde o lançamento deste primeiro trabalho, estabeleceu o mínimo de um livro por ano, “mesmo que tivesse que datilografar os originais para depois encadernar⁶³”. De fato, Sossélla vem publicando, desde 1962, pelo menos um livro por ano. A quantidade de livros lançados anualmente aumentou no final dos anos 80, quando passou a se dedicar integralmente à literatura. Até novembro de 1997, suas publicações já somavam mais de 200 títulos — entre livros de poesia, poemas volantes, prosa de ficção, crítica e textos jurídicos. Só na área de poesia Sossélla publicou 177 títulos, envolvendo livros, livretos e poemas volantes.

⁶² Sussekind, Flora. **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993, pp. 13 a 33.

⁶³ SOSSÉLLA, entrevista.

A necessidade de editar seus próprios textos, devido à falta de espaço em editoras comerciais, levou-o a utilizar meios de produção bastante alternativos e variados: desde gráficas comerciais, tipografia, fotocópias, datilografia de originais, gerando cópias carbonadas, até o uso, mais recente, do computador. Sossélla conta que, na preparação de um de seus livros, utilizando mimeógrafo, chegou a se embriagar com o cheiro de álcool, por ficar exposto muito tempo à sua ação⁶⁴. Nenhuma editora comercial publicou suas obras. À exceção de livros editados através da Fundação Cultural de Curitiba e da Fundação Cultural de Paranavaí, todos os outros livros foram bancados pelo próprio autor. Sempre preocupado com o resultado final de suas publicações, mesmo nas co-edições, Sossélla faz questão de acompanhar de perto todo o processo de produção: a concepção gráfica, a revisão de originais e o acabamento. Além de editar os próprios livros, Sossélla reeditou textos de alguns amigos, como é o caso de Milton Carneiro e Carmen Carneiro.

Nesta primeira reunião de seus textos críticos que é **9 artigos de crítica**, destaca-se a preocupação com a definição de parâmetros para o julgamento de obras que passaria analisar. Num momento de formação intelectual e artística, Sossélla não se preocupava em se especializar num só campo da crítica: abordava assuntos como a literatura paranaense, as literaturas estrangeiras, a música, aspectos da teoria literária e do cinema. Na maioria dos textos publicados nesse volume, prevalece um tom eloquente, discursivo e polêmico, bastante comum nos rodapés literários publicados nos jornais na época. O pé da página do jornal ocupado por Sossélla transforma-se numa espécie de tribuna, de onde o crítico, além de proferir sua palestra, reforça as palavras com gestos bruscos e efusivos. Um exemplo disso são os textos que publicou sobre a produção paranaense da época, considerada medíocre pelo poeta. É o caso, por exemplo, de sua posição em relação a um livro de Pompília Lopes dos Santos, no artigo “Romance histórico?”, atacando inclusive o próprio prefácio da obra:

O Prefácio, autoria do sr. Jaime Balão Júnior, é uma enormidade monstruosa. Em dezoito páginas, o prefaciador reúne apenas um amontoado de frases desconexas, atrapalhando-se aqui e ali, repetindo-se acolá. (...)

“Origens” começa a mostrar a fraqueza no próprio prefácio, pois raramente em prosa paranaense se uniu tão bem o inútil ao supérfluo, o desagradável ao irritante, a cabeça oca ao pensamento vazio.⁶⁵

⁶⁴ *Ibid.*

Em 1963, saiu **Apontamentos de crítica — (1)**, também uma reunião de artigos de jornal; em 1964, **Apontamentos de crítica — (2)** e em 1965 foi publicado o ensaio **Milton Carneiro e a procissão de eus**, que encerrou a primeira fase de publicação de seus trabalhos como crítico literário. Sossélla voltaria a escrever artigos de crítica somente nos anos 70 — com a publicação de apenas um livro de crítica na década, **Sir Isaac Newton e o sono do poeta**, de 1973, um ensaio — e no final dos anos 80. A partir de 1966, passou a se dedicar à poesia (principalmente) e à prosa de ficção. Isso não quer dizer, no entanto, que a crítica tivesse sido abandonada. Poeta com grande disposição para a leitura e com constantes diálogos com a cultura, Sossélla fez de sua poesia um instrumento que também tem a função de veículo de expressão de seus pontos de vista sobre a produção artística e a cultura.

Em seu segundo livro de textos sobre literatura, **Apontamentos de crítica — (1)**, destaca-se a preocupação com a produção de uma literatura local forte e atenta com a literatura brasileira moderna. Para Sossélla, a produção literária paranaense carecia de um empenho maior para manter-se atualizada em relação à produção nacional. No artigo “Poesia hipnógena”, por exemplo, analisa o livro **Caramujos de vidro**, da poeta Josette Maria de Oliveira Schwölk, publicado em 1962:

Renovar ou morrer. A sra. Josette Maria de Oliveira Schwölk olvidou a importância da frase do autor das “Figuras de destaque”, quando publicou os seus dois livros. O primeiro, surgido em 1957, é a negação poética, a anti-poesia se quisermos. O segundo veio reafirmar, em excesso, as deficiências e os atentados precedentes. A autora envolveu nesse espaço de cinco anos, ainda que um tal Adolfo Bernardo Schneider (ilustre desconhecido e, literariamente de saudosa memória, após uma declaração desse quilate) ouse asseverar que “os versos de Josette lembram Rabindranath Tagore”. Pisando e repisando nos velhos chavões do verso, confundindo sentimento com sentimentalismo e embaralhando os verdadeiros conceitos da arte poética, a Sra. Josette ouviu, por certo, alguém dizer que poesia moderna era aquela escrita em tipos minúsculos.⁶⁶

Uma discussão mais específica sobre a arte da poesia e seu desenvolvimento técnico apareceu em **Apontamentos de crítica — (2)**, no artigo “Concretismo: significação poética”, escrito em 1964, em que Sossélla comenta o ideário da poesia

⁶⁵ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **9 artigos de crítica**. Curitiba: Papellaria Requião, 1962, p. 33.

⁶⁶ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Apontamentos de crítica — (1)**. Curitiba: Papellaria Requião, 1963, p. 29.

concreta e sua realização na prática. Cita o poema “Cartilha”, de José Paulo Paes, publicado pouco antes na revista **Invenção**. Sossélla reclama da inadequação da poesia concreta em relação ao seu plano teórico e a prática dessa poesia, afirmando que ela conseguiu se fixar apenas no nível programático — sem se realizar do ponto de vista da criação poética. Em seguida, combate a idéia de segmentação da palavra, da utilização da língua destituída de referência exterior. Ele afirma, sobre o poema “Cartilha”:

Desconjuntado. Pluriestilhaçado. Onde a palavra fora da linguagem, isolada e irradiando toda a sua carga? De que valeria se conseguisse? (...)

Derradeiramente corta-se o radical, altera-se a raiz, extrai-se esta ou aquela letra, fundindo o restante a um termo original, de idêntica disposição. Dessa forma, irá a corrente, aos troços, nas suas inovações — esgotados os artifícios e repletas as fichas — estampando o manejo de vocábulos, esboços.⁶⁷

Esse ponto de vista — se bem que marcado por uma tomada de posição passional no calor da hora — põe em evidência o posicionamento do poeta em relação ao movimento de poesia brasileira mais polêmico dos últimos 40 anos. Posicionamento este mantido até hoje por Sossélla⁶⁸. Para o poeta paranaense, a idéia de se fazer uma poesia racional e objetiva (“o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas”⁶⁹) é praticamente inviável. Sua concepção de poesia envolve a utilização da linguagem de uma forma subjetiva, uma espécie de idioleto. A poesia não é um objeto em si, capaz de comunicar sua própria estrutura. É sim uma forma de expressão privilegiada por transmitir o sentimento do poeta.

Em resposta ao artigo, o poeta Paulo Leminski, que começava a publicar seus poemas na revista **Invenção** publicou o texto “Poesia concreta, Sossélla e a crítica dela”. Leminski afirma que a poesia concreta trouxe novos parâmetros de criação e crítica. Segundo ele, Sossélla estaria equivocado por ver a poesia concreta conforme pressupostos tradicionais: “Nem uma palavra sobre fenomenologia, cibernética, teoria da informação, ideograma, trabalho em equipe, obra aberta, poesia de exportação, o aleatório”⁷⁰.

⁶⁷ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Apontamentos de Crítica - (2)*. Curitiba: Lítero-Técnica, 1964, p. 49-50.

⁶⁸ SOSSÉLLA, entrevista.

⁶⁹ TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 8.^a edição, 1985, p. 404.

⁷⁰ LEMINSKI, Paulo. A poesia concreta, Sossélla e as críticas dela. *Diário da Tarde*. Curitiba, 6 fev. 1.965.

Apontamentos de crítica — (2) encerra com o texto “O Desfile e a Procissão”, análise do livro **Procissão de eus**, do escritor paranaense Milton Carneiro, lançado em 1962. Professor universitário, Milton Carneiro foi um dos amigos muito mais velhos que desempenharam grande influência sobre Sossélla. Ele mais o filósofo e professor universitário Ernani Reichmann e o poeta Antenor da Silva Puppo integram o que Sossélla chama de “minha trilogia dos homens invisíveis”, “de criaturas destituídas de opacidade, absolutamente livres no percurso da reta intorcível”⁷¹.

Este ensaio, com algumas modificações e acréscimos, seria publicado no ano seguinte sob o título **Milton Carneiro e a procissão de eus**. Numa homenagem ao poeta e amigo, Sossélla identifica elementos na poesia de Carneiro que mais tarde são utilizados em sua própria forma de composição. Em sua análise, destaca principalmente a utilização de experiências com heterônimos e o uso de anáforas.

À exceção de alguns poucos textos, toda essa primeira fase da crítica de Sossélla não refletiu na sua produção literária de uma forma efetiva. Além de problemas de estilo, como a eloquência e o tom lusitano, Sossélla aderiu aos temas da moda, como a literatura engajada — que não tem nenhuma ligação com sua produção poética. Encontram ressonância em sua obra apenas alguns pontos de vista, como o defendido em relação à poesia concreta; a crítica ao excesso de banalidade da literatura paranaense, que ele combateria através de uma produção poética concisa e sintética.

Em 1989, saiu **Os filmes, mais ou menos**, livro que mistura memória, fragmentos críticos e anedotas. Este livro é importante porque nele Sossélla faz revelações sobre o cinema, a infância e o sonho em sua poesia. Em 1990, saiu **Caprichoso & relaxado**, sobre a obra poética do amigo Paulo Leminski; Em 1991, publicou **A arte de escrever: uma aula**; em 1992, **Do comparativo e da contrametáfora na poética de Carmen Carneiro**, sobre a técnica do poema; em 1992 **Wilde, o contador de estórias: uma escritura para o imaginário**, uma reflexão sobre os conceitos de verdade na literatura e **K. metamorfose & metanóia**.

Já nessa fase, a produção crítica de Sossélla volta-se para a reflexão da poesia e da técnica literária. Ao observar a forma da literatura produzida por outros autores — e falando de seu próprio fazer — o autor fornece subsídios para entender o conjunto de valores estéticos usados em sua própria produção poética. Este é o caso, por exemplo, de

⁷¹ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. Milton (Erichsen) Carneiro. Nicolau. Curitiba, ago. 1988, p.

Os filmes, mais ou menos. Neste livro, Sossélla reflete sobre sua própria criação artística, mostrando-se um autor consciente dos efeitos da técnica utilizada no poema:

4.4.77: início nova coletânea poética com o exercício n.º 148. Li o poema enquanto dormia: “na aldeia/ o sino/ (ainda audível) /duvida.” Importante, sob dois aspectos: primeiro, as sílabas começadas pela consoante d (de, da, di, du, da); segundo, porque fere a simbologia do sino como anunciador de certezas (batizado, incêndio, casamento, enterro, etc.)⁷²

Outro livro importante dessa fase é **Do comparativo e da contrametáfora na poética de Carmen Carneiro**, em que fala do uso de comparativos na obra desse poeta paranaense. Sossélla, que evita o uso de comparativos em seus poemas, afirma que a poesia de Carmen perde muito com o uso desse tipo de recurso. O poeta reescreveu 17 fragmentos da autora paranaense, afirmando ter conseguido melhor resultado para a própria significação dos poemas.

2.4. Livros de poesia

No artigo em resposta à crítica de Sossélla ao concretismo, Paulo Leminski aponta a linguagem mal-humorada do colega e sua tendência à utilização de uma dicção lusitana e discursiva. De fato, como o próprio Sossélla admitiu, nessa fase de sua produção crítica ele sofria uma forte influência de José Valentim Fialho de Almeida, procurando utilizar a linguagem sarcástica e intransigente do crítico e prosador português. Essa influência era tão marcante que Sossélla foi aconselhado pelo amigo Ernani Reichmann a deixar de lado a crítica por alguns tempos e procurar uma linguagem diferente, que fosse sua. Reichmann teria dito: “Sossélla, você está horrível. Não se escreve assim. Esse Fialho de Almeida aí...”⁷³ O autor partiu então para a publicação de livros de prosa de ficção e poesia.

Em 1966, com recursos próprios, lançou seu primeiro livro de poesia, **Sobrepoemas**, editado em cópias datilografadas e com tiragem de 100 exemplares numerados e autografados. Nos anos seguintes publicaria **Mêne mu e outros poemas**

⁷² SOSSÉLLA, **Os filmes, mais ou menos**, p. 20.

(1967), **Verbum** (1968). Em 1969 foi publicado seu primeiro livro de prosa de ficção, **Cafundó-de-judas**. Em 1970, publicou **Demarcagem**, antologia contendo os principais poemas dos livros anteriores. Em seguida, foram publicados os livros **Quinzena** (71), **Inextemporal** (72). A retomada da crítica aconteceu com a publicação de **O sono de Sir Isaac Newton e o poeta** (1973), texto de uma palestra de Sossélla programada para ser proferida em Paranaguá, em 28 de agosto de 1970. Como nenhum ouvinte foi, a palestra não chegou a ser realizada. Sobre esse episódio, Sossélla fez o seguinte relato:

(...) Chegamos ao Palácio da Cultura, local da palestra “O sono de Sir Isaac Newton e o Poeta”. Entre parêntesis: o Ernani conseguira a gentil proeza de vender vinte exemplares de “Demarcagem” — que paguei com dinheiro emprestado de Sylvia Carneiro —, e o Interventor, em troca, “exigiu” que eu fizesse uma conferência. Frio e chuva, fora dos parêntesis. Ninguém. O prédio estava iluminado e a porta aberta porque a zeladora executava o seu serviço. Súbito, duas mocinhas — talvez fugidas do mau tempo — perguntaram sobre o assunto daquela noite. Poesia, respondo. Uma encara a outra e saem, dizendo:

— Então é melhor a gente voltar pra chuva.

Caímos na risada. Uma hora depois, em sinal de elegância, resumi o tema a um comparecente, ofertando-lhe exemplar de “Demarcagem” com a seguinte dedicatória: “Ao caríssimo..., meu único ouvinte, lembrança da conferência que não houve”. Dia de onirismo absoluto ⁷³.

Em seguida, foram publicados os livros de prosa de ficção **Soma** (1974), e os de poemas **Mãos no rosto** (1975), **O último trem para Babilônia** (1976), **Não me obriguem** (1976). **Rio do meio de cima/ Rio do meio de baixo** e **O braço direito** (1977). Em seguida foram lançados **Noturno em sol maior** (1977), **Crucificações** (1978), **Olho mágico** (1978), **Cápsula do tempo** (1978), **O cão e seu ideólogo** (1979), **O sonho real** (1979), **Poemas de Assis Chateaubriand** (1980), **Novos poemas de Assis Chateaubriand** (1980).

No ano seguinte foi publicado o livro **Tatuagens de Nathannaël**, pela Fundação Cultural de Curitiba, com 1.000 exemplares — maior tiragem alcançada por um livro de Sossélla. Este livro é uma antologia, organizada pelo próprio autor, de poemas que publicou desde sua estréia como poeta. É um de seus livros preferidos. A partir dos anos

⁷³ SOSSÉLLA, entrevista.

⁷⁴ SOSSÉLLA, *Os filmes, mais ou menos*, p. 31.

80, Sossélla começou a publicar mais de um livro de poemas por ano. São livros como **Dez poemas para Milton Carneiro** (1982); **Não norarei amanhã** (1985); **Nunca mais outra vez** (coletânea de epítáfios escritos em outros livros, de 1986); **Para a biblioteca de Alexandria** (uma nova antologia de seus poemas, publicada em 1987).

A partir de 1987, quando obteve sua aposentadoria da função de juiz de direito, no interior do Paraná, começou a se dedicar integralmente à literatura, publicando um grande número de livros. Entre eles, o poema volante **Para Georg Trakl, tomando café** (1990), **Cinevida** (1991), **Off sina** (1993), **Eu e mim** (1994), **Noturnal** (1995), **Vincent Van Sol** (1996) e **Em Hieronymus Bosch** (1997). É nesse período que o autor alcança o período de maior produção. Em 1994, por exemplo, conseguiu publicar 23 livros; no ano seguinte 21 e em 1997, 29 títulos. A seguir, quadro contendo todos os seus títulos de livros, livretos e poemas voltantes publicados por Sossélla desde a sua estréia, em 1966, até novembro de 1997:

1966 — Sobrepoemas.
1967 — Mêne mu e outros poemas.
1968 — Verbum.
1970 — Demarcagem.
1971 — Quinzena.
1972 — Inextemporal.
1975 — Mãos no rosto.
1976 — O último trem para Babilônia; Não me obriguem.
1977 — Rio do meio de cima/rio do meio debaixo; O braço direito; Noturno em sol maior.
1978 — Crucificações; Olho mágico; Cápsula do tempo.
1979 — O cão e seu ideólogo; O sonho real.
1980 — Poemas de Assis Chateaubriand; Novos poemas de Assis Chateaubriand.
1981 — Tatuagens de Nathannaël; Nora nora; Silêncio costurando a noite.
1982 — Bazuca; Olhos vermelhos; Dez poemas para Milton Carneiro; Un coup d’oeil; O dia de amanhã.

1983 — Epístola aos mortos; ? E se a morte sentisse medo da vida?; Os mínimos sonhos; O ventre da baleia é uma pradaria; Signo de peixes.
1984 — Com a pele dos meus dentes; De louco e poeta sóis; Mara; Primeira cartilha para Neuza Maria.
1985 — Aqui não é Noa-Noa; Boa-noite, Sossélla; Jaques Mário Brand e as feridas de Filocteto; Curta-metragem; Não norarei amanhã.
1986 — Depois do vendaval, o vendaval; Manuscritos do sonho; Cantares de Elpenor; Nunca mais outra vez.
1987 — Enquanto o dorso do tigre não se completa; Ao vencedor as batalhas; Para a biblioteca de Alexandria; Sim, ele passou por aqui; No mar, morto; 18 poemas para Milton Carneiro; O anjo negro.
1988 — Don't Bogart me; Bom dia, magia; Infinewton Isaac; R; Auto(cine)biografia; Rosa Maria Rosa; O enterro do sol.
1989 — Ninguém volta para casa; Vida, carrossel da morte.
1990 — O espetáculo interrompido; Para Georg Trakl, tomando café; Fé nos meus e pé na estrada; XXX poemas; (A)onde está?; Haicaismo; A crase sangüínea; O galo subterrâneo.
1991 — Cinevida; De olhos limpos; Para uma ontologia de Colombo de Souza; Relendo o caderno de Douglas (Gauguin) Diegues; Me escrevendo; Cabeça, Tronco, Membros & Órgãos Anexos; .22; Heu e outras poesias; Água limpa; Rosa, rosae.
1992 — De mais a mais; Mínimas tatuagens; Para uma ontologia de Carmen Carneiro; Shakespeare; Estudos para um retrato de Van Gogh.
1993 — Os olhos e a alma; Poema e anti-poema para César Lattes; Para George S. Patton, Jr.; Inscrição no muro da via pública; Off sina; Notação particular.
1994 — Flauléc; O silêncio de Villa-Lobos; Obra completa; Vergara/Bergman: eu sou Aladim; Vou embora, me vou// E agora daqui ninguém me tira; Da honra extinta serás o meu fantasma; Fleming, Alexander; Depois da Guerra no Paraguai, flores de maio; De Cândido Portinari; Das músicas também: um labirinto para usar na lapela; Sérgio Rubens Sossélla ou dois poemas iguais; Proposições matemáticas, ou tentando demonstrar o que pensava em M. Merleau-Ponty; Montagem da importância para um desdentado ser para Van Gogh; Solmmeil;

Ainda resta um adeus; Édipo (até agora) inédito; Mapa mundi; Nas gerais; O menino da sua mãe ou anchio son pittore; O poeta é um fingidor; primeiro, aquele poema de Rainer Maria Rilke; A permanente ronda de Courbet; Para um poema certo e sua margem, mínima de erro; Pessoaana muito pessoal; De filmes, Zelinda; Eu e mim.

1995 — Verso e reverso; Poemas; Verdeanas; Então, um longo e muito longo dia surgirá; Noturnal; Esperança que; Felliniando; Uns olhos ardentes; Cemitérios nos vagares; Antonio Nobre; Alguns poemas (nem tanto ou quase) para o cachorro louco e filhodaputa do Paulo Leminski, oblata; Clark Gable; Pulsações coloridas de Van Gogh; Nervuras ou ontologia; Configuras: figurações; Manu; Goeldi; Os girassóis, Van Gogh; Os objetivos do poema, todos; Olhos-fechados.

1996 — Nós, gagos de Babel, bab amos versos, Jorge de Lima; Jorge de Lima; Retratando Manu Bandeira; Vangoghiana; Émile Zola quando visitou o Colégio Estadual do Paraná; De santinhos; Desenhos para Paul Claudel; Sob/sobre a casa do padrinho; De uma folha corrida; De uma folha corrida; De uma folha corrida; Opus pus; Vincent Van Sol; Saul Bass; Ainda escreverei uma enciclopédia; A literatura que me vive; XVI etimologias; XVII etimologias; Noites; O rio no passeio público; XIX etimologias; Elegia ao Tio Nolte; Poemas vegetais; A poesia brasileira contemporânea; Brazil ou made in Brasil; De um filme antigo; Bem feito pra você, João Cabral de Mello Neto, ex; 30 anos esta noite: poemas de 1966 até 1996.

1997 — ? Por onde tem andado, Sossélla?; Um poema cresce o outro; Flores, oníricas, líricas; Um trem é um etc.; Nossa Senhora dos Viajantes; Cine Curitiba; Das vegetações de Rousseau; De Hieronymus Bosch; Em Hieronymus Bosch; Vitral, vitrais; Galhos, esqueletos; Poemas da multidão, chuvada; Poemas espirituais; Sossélla de Flaubert; Copyright.

2.5. Processo de criação

Sossélla trabalha simultaneamente na realização vários livros e projetos. Idéias para um ensaio, um poema, um conto, são anotadas em folhas soltas de papel — às vezes em pequenas tiras — e, no final da semana, são separadas pelo poeta, que as guarda em pastas. “Se essas pastas estão mais ou menos gordas, com material suficiente, eu começo a

trabalhar num novo livro⁷⁵”. Quando está escrevendo ensaios literários, vai até uma caixa em que guarda todas fichas dos livros que leu e faz uma seleção do que vai precisar para o novo texto. Nesse baú estão guardadas as várias vozes que o poeta vai usar para manter o diálogo interno de seus ensaios e compor as epígrafes de seus livros de poemas.

Seu trabalho é facilitado pelo espaço da biblioteca, que tem várias escrivaninhas espalhadas por alguns ambientes. Utilizava cada uma delas para escrever seus livros. Até o período de redação do presente capítulo, Sossélla desenvolvia vários projetos — muitos deles iniciados há anos e, como ele próprio gosta de dizer, sem a menor pressa para a conclusão. Algumas dessas obras, pelo fato de serem constantemente atualizadas, sempre serão aumentadas. Este é o caso de **Welles, Orson**, um dicionário sobre a vida do autor de Cidadão Kane.

Atualmente desenvolve trabalhos como o livro **A Cinemateca imaginária**, que contém sinopses de filmes que nunca foram rodados. O autor inspirou-se num desastre borgeano. Segundo ele, boa parte dos filmes italianos das décadas de 20 e 40 foi destruída por um incêndio — sem que houvesse registros ou cópias. Além de desaparecerem, a existência desses filmes foi posta em questão: será que realmente existiram ou foram inventados por algum impostor? Aproveitando essa idéia, o autor faz pequenas sinopses de filmes que nunca existiram — mas que provavelmente gostaria de rodar. Por exemplo: “Filme de Fellini e Nino Rota sobre São Francisco de Assis. A música fora do sonho se encontra no sonho. De Assis, Francisco”, ou mesmo “Kirk Douglas, em casa, interpreta Paul Gauguin, e reinterpreta Vincent Van Gogh. Documentário. Uma vez em minha vida”⁷⁶.

Essa mesma matriz utilizada em **A Cinemateca imaginária** aparece também em **? E se?**, um conto que tem Oscar Wilde como personagem. Famoso por seus escândalos sexuais, que resultaram até mesmo em prisão, Wilde aparece no conto como não sendo homossexual. Trata-se, mais uma vez, de um jogo utilizado por Sossélla para discutir questões absolutas sobre a verdade da obra artística. Como ele mesmo diz: “É mais fácil atingir-se a verdade de uma vida através de elementos falsos ou contraditórios do que a partir de dados verdadeiros. Toda biografia é uma lenda que se escreveu a respeito de alguém”⁷⁷.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ SOSSÉLLA, **Os filmes, mais ou menos**, p. 8.

Entre outros livros estão também os ensaios “Revisão de Judas Iscariotes” e “Revisão de Fialho de Almeida”. Sossélla trabalha também num livro sobre Castro Alves, em que tenta revelar traços racistas no poeta baiano. Outro ensaio para o qual está reunindo material é um estudo da representação de Deus na poesia, abordando um número significativo de autores. Embora já tenha iniciado as pesquisas, ainda não definiu os poetas que serão estudados. Sossélla também reúne material para a edição de um livro contendo desenhos de seus filhos, que serão apresentados por um estudo crítico do poeta.

O seu trabalho de editoração conta com a ajuda da esposa Rosa Maria Cardoso Sossélla, que digita os originais no computador e imprime um número de folhas que, mais tarde, são encadernadas por uma tipografia de Paranavaí. Sossélla sempre se preocupa com o acabamento gráfico de seus livros e com a inserção de desenhos. Para isso, conta com a colaboração do artista gráfico e amigo Luiz Antonio Guinski, que lhe envia desenhos com periodicidade. Alguns livros são ilustrados com desenhos dele próprio e de seus filhos. Em 1991, Sossélla chegou a expor a capa de seus livros na Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba.

Nos últimos anos, suas edições têm diminuído significativamente. Se publicava cerca de 100 livros há alguns anos, hoje as edições de seus livros não passam de 30 exemplares, que são distribuídos aos amigos, poetas e críticos literários com que Sossélla troca cartas e publicações. Entre eles estão os amigos Luiz Antonio Guinski, Jaques Brand e Cesar Bond, os poetas José Paulo Paes, Manuel de Barros e o crítico literário Wilson Martins. “Nunca me preocupei com a formação de um grande público. Acredito que o público é uma coisa muito chata, uma entidade mirífica. Me preocupo sim com a realização de minha obra.”⁷⁸

Sua opção por editar os próprios livros, segundo afirma, se deve à necessidade de estabelecer um trajetória literária independente. Há alguns anos, chegou a “provocar” algumas editoras de atuação nacional, como a Brasiliense, a Paz e Terra, a Nova Fronteira, dando-lhes apenas dois meses para analisar as obras e mandar uma resposta. Segundo Sossélla, todas essas companhias devolveram seu material afirmando que não atendiam ao apelo mercadológico, apesar de reconhecerem a qualidade de sua poesia. Atualmente, sem contato com editoras ou grupos de escritores, Sossélla utiliza como meio de divulgação de seus poemas quase exclusivamente suas próprias edições, destinadas a um círculo restrito de leitores.

⁷⁸ SOSSÉLLA, entrevista.

Há alguns anos, era possível encontrar seu nome com certa frequência em publicações. Seus artigos de crítica saíam em jornais como **O Estado do Paraná** e o extinto **Correio de Notícias**; seus poemas e textos em prosa em publicações culturais como **Nicolau** e **Suplemento**, editado pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. Hoje, no entanto, Sossélla restringiu sua participação nessas publicações e só envia colaborações quando é solicitado com uma certa insistência.

2.6. Outras atividades

Logo depois de concluir o curso de direito, em 1966, Sossélla passou a trabalhar como assistente do diretor da Biblioteca Pública do Paraná, onde respondia pela programação cultural da entidade. Em 1968, trabalhou no Governo do Estado como assessor técnico-jurídico, em 1968 e, em seguida, de 1968 a 1970, foi assessor tributário do secretário estadual da Fazenda. Em 1969, durante três meses, fez curso de pós-graduação no Rio de Janeiro, nas áreas de política e administração tributária, na Fundação Getúlio Vargas (FGV).

A grande mudança em sua vida profissional se deu em 1970, quando passou no concurso público para ocupar o cargo de juiz de direito no interior do Estado. “Eu tinha medo do interior. Mas depois de tanto tempo fora da capital, descobri que o interior é muito bom, é um sossego total”, conta ele⁷⁹. Seu primeiro cargo de juiz foi ocupado em Jacarezinho, de 1970 a 1976. Entre 1976 e 1977, foi juiz em Pitanga. De 1977 a 1978, trabalhou como juiz em Ribeirão Claro. A partir de 1978, assumiu a Vara Cível de Assis Chateaubriand, até se aposentar, em 1987, por “náusea e tempo de serviço”, conforme suas próprias palavras.

A passagem de Sossélla pelo interior é bastante curiosa — com alguns fatos pitorescos contados por ele mesmo em artigos e depoimentos. Essas histórias envolvem principalmente sua relação com a profissão de juiz de direito, símbolo de grande autoridade nas cidades interioranas. E também envolvem algumas dessas cidades interioranas, que tinham fama de vilarejos sem lei, semelhantes às cidades dos filmes de *westerns* vistos por Sossélla durante a infância.

⁷⁹ *Ibid.*

O poeta relata⁸⁰ que quando chegou à cidade de Pitanga, foi recebido por um oficial de justiça que lhe perguntou: “O doutor sabe onde fica o depósito de chumbo?” Sossélla, curioso, replicou: “Onde?”, ao que o oficial lhe respondeu: “No cemitério”. O poeta conta também que, em Pitanga, quando o tempo estava para chuva, o ar da cidade ficava com cheiro de sangue. A explicação é científica: há um elevado nível de óxido de ferro no solo da cidade, que ao se misturar com a água deixa um cheiro de hemoglobina no ar, reforçando a fama de cidade sem lei e violenta.

Esse cotidiano de juiz de direito de cidades do interior propiciava-lhe uma experiência oposta em relação à atividade de poeta. Como qualquer juiz, Sossélla gozava, nas cidades interioranas, de poder semelhante ao do padre, do prefeito e do médico. Trata-se, antes de tudo, de uma voz dominadora dentro da comunidade, capaz de decidir sobre a vida das pessoas. Na sua poesia, esse poder centralizador é questionado em favor de discursos “marginalizados”. O poeta elege o sonho e o olhar infantil, como formas de percepção e conhecimento, e o riso carnavalesco, visando o desmantelamento do poder.

O questionamento desse poder absoluto, em favor de uma ordem relativa, é apresentado de forma incisiva no livro **Primeira cartilha para Neuza Maria**, de 1985, dedicado à sua filha. Trata-se da história de um rei tirano e suas proibições em relação aos súditos. Na abertura do texto, dirige a seguinte mensagem:

Minha filha:

Fique entendido, desde já, que o rei, aqui, é o detentor ilegítimo do poder. A única qualidade do tirano vem a ser a ignorância. Ele decreta que a história não aconteceu e o que todos sabem são alucinações. Intrometem-se, os seus vassalos, cumprindo ordens do usurpador. Querem presenteá-lo com nossas almas. Para enfrentar os principais acidentes da costa, em tais mares de podridão moral, desenhei algumas rosas-dos-ventos em vários pontos. Que esta carta náutica sirva para você marear à vontade, resistindo sempre. Depois, descobrirá sozinha, em que prateleiras da biblioteca moram os grandes, os insubmissos, a fim de continuar mareando com maior lastro. SRS⁸¹

Há muitas referências a esse poder centralizador, como no poema “Segundo relatório”, destinado ao “excelentíssimo desembargador-corregedor geral da justiça do Paraná”, onde simula um pedido de inocência para crianças que “desenhavam mares/ sóis

⁸⁰ *Ibid.*

florestas luas jardins rios”, contrastando uma atmosfera surrealista com a sobriedade da justiça⁸². A sobriedade e a autoridade da justiça são também o assunto de um artigo denominado “Nós, de rabo-de-cavalo, julgando a vida”⁸³, publicado no jornal *Nicolau*, de 1990. Neste texto, Sossélla fala do relacionamento formal e nem sempre pacífico que mantinha com o Tribunal da Justiça do Paraná, em Curitiba. Um símbolo da resistência de Sossélla era o uso de seu rabo-de-cavalo, para a desaprovação de alguns desembargadores. No artigo ele conta o episódio da inauguração da Vara Criminal de Jacarezinho, nos anos 70, quando foi intimado por um desembargador (a cujo nome não se refere no texto, “para poupá-lo de um segundo ridículo”⁸⁴) por causa de seu cabelo comprido:

— ? E por que esse cabelo comprido?

— Porque está como está: limpo e comprido, ao contrário de muitos, que andam sujos e curtos. O rabicho representa a extensão da minha soberania; quanto mais longo, melhor (...)

— Estou lhe falando como o seu corregedor!

— Na minha jurisdição, Excelência, após me comunicar, como de praxe. Mas a fim de verificar o meu serviço, e não o meu cabelo.

Papo encerrado, pessoas em torno, acompanhei — diante dos olhos atônitos — a minha independência heróica rumo à outra extremidade da sala. Perdi o apetite. Durante dezessete anos fui juiz voraz: andei de motocicleta nas madrugadas chateaubriandenses; trabalhei de graça na função de magistrado trabalhista; frequentei bares, bares e bares sem receber o mínimo desrespeito à minha pessoa e/ou cargo; exarei montanhas de despachos craniadíssimos; jamais permiti a presença algemada de um réu, fosse quem fosse; realizei palestras cívico-culturais em escolas (...); dormi, diariamente, às cinco horas da manhã; assisti — inimpassível e participativamente — ao desfilar de grandezas ultrajadas, de crianças infelizes, de orgulhos feridos, de irmão lutando contra irmão; mantive colada, na parede do meu escritório, a imagem de Têmis desenhada por Wesley Duke Lee (gênio), sem a venda nos olhos bem abertos; ativa, honrada e heróica (...)

O poeta afirma que durante todo o seu percurso como juiz de direito, procurava fazer um trabalho independente, sem se deixar influir pelo Tribunal de Justiça do Paraná, a

⁸¹ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Primeira cartilha para Neuza Maria*. Assis Chateaubriand: do autor, 1985, s/p.

⁸² SOSSÉLLA, *Tatuagens de Nathannaël*, p. 143.

⁸³ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. Nós, de rabo de cavalo, julgando a vida. *Nicolau*. Curitiba, fev. 1990, n.º 36, p. 26.

que se refere como o “Tribunal da Injustiça”. Em 1987, depois de um período de desentendimento com a direção do Tribunal, pediu aposentadoria por tempo de serviço. Sossélla chegou a escrever alguns livros e livretos jurídicos, como é o caso de **Não-cancelamento da inscrição de compromisso de compra e venda na pendência de argüição de relevante questão federal**, de 1978, publicado em Ribeirão Claro, ou mesmo **A imutação da pronúncia não alcança o poder do juiz para reexaminar a conveniência da soltura do réu**, de 1981, publicado em Assis Chateaubriand. Sossélla prepara ainda um livro intitulado **Vencido mas não convencido**, abordando os conflitos que teve com a direção do Tribunal de Justiça do Paraná.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

CAPÍTULO III

O poeta moderno utiliza as palavras como notação particular, cujo acesso é dificultado cada vez mais ao leitor comum. Onde há trabalho de mestre, onde a privacidade dos meios é instrumento de uma percepção intensificada e não simples artifício, ao leitor se exigirá o necessário esforço.

George Steiner

3. Apresentação da obra poética

3.1. A consciência lírica

Tatuagens de Nathannaël, publicado em 1981 pelo departamento de editoração da Fundação Cultural de Curitiba, é o livro de Sérgio Rubens Sossélla que chegou a um maior número de leitores. Não apenas pela tiragem de 1.000 exemplares, exceção na obra do autor, composta de edições mínimas, de 30 a 100 livros, mas também por um esquema de distribuição que colocou o livro nas principais bibliotecas do Paraná. Talvez por causa disso, Sossélla tenha se preocupado em reunir no livro uma quantidade expressiva de poemas, cobrindo um longo período — de sua estréia, em 1966, até o início dos anos 80. Nenhuma outra antologia do autor cobre um período tão grande e significativo de sua produção.

Os poemas de **Tatuagens de Nathannaël** foram escolhidos pelo próprio autor e a paginação também foi definida por ele. O artista gráfico e amigo Luiz Antônio Guinski, na época responsável pela programação visual do livro, conta que Sossélla enviou os

originais datilografados e acompanhou todos os passos da editoração⁸⁵. Guinski guarda até hoje os poemas originais numa encadernação feita pelo autor, em formato grande, com os textos datilografados em cor vermelha, onde é visível a preocupação com a concepção gráfica do livro. Em **Tatuagens de Nathannaël** não há indicação, seja por meio de subtítulos ou elementos gráficos, de separação de poemas conforme as várias temáticas — como é o caso, por exemplo, da **Antologia poética**, de Carlos Drummond de Andrade, organizada pelo poeta mineiro. Numa nota à **Antologia**, Drummond explica que procurou agrupar os textos levando em conta a temática e outras características dos textos. Em **Tatuagens** essa organização anunciada não existe, mas percebe-se claramente no livro um fio condutor, uma organização temática que privilegia assuntos como o próprio fazer poético, o sonho, o cinema, a solidão, a morte, a desilusão e a infância — que são os temas e motivos mais constantes da poesia sosselliana.

Em **Tatuagens de Nathannaël** os poemas estão espalhados ao longo das páginas, misturados e baralhados. Mesmo assim, o autor parece ter feito questão de abrir o livro com três pequenos textos que sintetizam o seu projeto poético, possibilitando a identificação das definições básicas de como o poeta considera a poesia, que caminhos escolheu trilhar e quais são suas temáticas preferidas. É como se, nessas páginas iniciais de **Tatuagens de Nathannaël**, fosse possível identificar as matrizes de um código genético a partir do qual o poeta comporia sua obra. No caso de Sossella, os poemas metalingüísticos direcionam um trabalho de criação bastante particular, que estabelece uma matriz do que é poesia no entendimento do autor.

A leitura desse bloco de poemas possibilita a identificação dos limites da poesia de Sossella: em que consiste seu entendimento sobre o fazer poético? Pergunta indispensável quando se tem em mente esclarecer as principais características de sua poesia. Em trabalho recente, que teve como foco o limite e a expansão do projeto poético de João Cabral de Melo Neto, o crítico Alcides Villaza justifica a importância dessa idéia: “Discernir no objeto de arte o que está nele determinado não é negar suas propriedades de expansão, bem pelo contrário: é compreendê-las em seu preciso triunfo”⁸⁶. Portanto parece razoável começar a entender a poesia de Sossella a partir de um projeto poético que lhe determina os limites e peculiaridades. Mesmo porque a tentativa de fixação de um caminho poético a ser percorrido é uma preocupação bastante forte da poesia moderna, levando-a a

⁸⁵ GUINSKI, Luiz Antônio. Entrevista concedida ao autor. Curitiba, dez. 1997.

⁸⁶ VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral de Melo Neto. In BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 1996, p. 143.

direcionar programaticamente seus objetivos e desenvolvimento, como se vê no caso das vanguardas. Ao estabelecer um determinado número de regras, que tornam visíveis o diálogo com outros autores e com as artes, Sossélla não só delimita o seu exercício na função de poeta, como faz uma reflexão sobre a própria existência da poesia. Além de um fim estético, voltado para uma práxis, a fixação dos limites do projeto poético norteia também um objetivo ético, que é a atitude de toda uma vida voltada para a literatura.

Evidentemente, a imagem da matriz genética é extremamente positiva e engessada: como entender a poesia enquanto resultado de um processo determinista, circunscrito a um conjunto de idéias e procedimentos previamente calculados? Seria o poeta um engenheiro tão preciso capaz de, munido de régua, compasso e outros instrumentos, transferir para a poesia uma emoção previamente maquinada? Essa idéia é impossível até mesmo para as poéticas mais objetivas e concretas, devido ao elevado grau de subjetividade da linguagem. Por isso, a imagem do “DNA poético” deve ser relativizada: a relação entre o fazer poético e seu plano de desenvolvimento, que geralmente se dá através da superação de seus limites internos, revela a consolidação de uma poética particular — e sua distinção em relação à produção poética de uma época — de uma forma dialética, que progressivamente vai-se superando.

Tatuagens de Nathannaël abre com três poemas curtíssimos, como a maior parte dos textos poéticos da obra de Sossélla:

câmara cinematográfica
com que filmo meus sonhos

poesia (i) ⁸⁷

meu código decifrador
da linguagem esquecida

poesia (ii) ⁸⁸

o que recolho das andanças

⁸⁷ SOSSÉLLA. *Tatuagens de Nathannaël*, p. 11.

nas praias de ninguém

poesia (iii) ⁸⁹

Existem no mesmo livro outros poemas que tratam de temas ligado à reflexão sobre a poesia. No entanto, são esses três, colocados no início do livro como um sopro inicial e um *fiat lux* da poesia sosselliana, que parecem ser mais representativos e abranger todos os outros. A imagem da criação divina também pode ser comparada com a gênese poética: através de um processo de nominação conferido pela palavra, o poeta separa as coisas da realidade amorfa, a partir de um número determinado de regras, indispensáveis para que haja essa separação. Assim, essas três definições sinalizam para filiações poéticas, preferência por um conjunto de temas, técnicas de composição do poema, relações com outras formas de arte, definições sobre qual o significado da poesia para o autor, diálogo com o momento histórico — tudo isso podendo ser contrastado, verificado e complementado pelo conjunto de poemas.

A própria materialidade dessas três composições reforça o seu propósito de manifesto, código genético, manual de instrução que serve apenas para descrever o que vai-se encontrar na obra. Os poemas são escritos numa linguagem econômica e certa, sem deixar sombras de dúvida sobre as definições. Não que a própria poesia do autor não registre também composições sintéticas, econômicas e átonas, lembrando muitas vezes a prosa, aproximando-se de um tom mais informativo do que propriamente estético. É que nesses três textos essas características estão sublinhadas, como se o autor quisesse apenas evidenciar sua mensagem, num poema sem corpo, espectral, composto de uma mensagem definitiva, cuja diretriz encontraria forma numa prática posterior.

3.2. Câmara de sonhos

O primeiro poema identifica dois materiais caros à obra do autor: a relação entre a poesia e os universos do cinema e do sonho. Esses dois elementos têm uma forte

⁸⁸ Ibid., p. 12.

⁸⁹ Ibid., p. 13.

ligação biográfica com Sossélla e estabelecem um conjunto de procedimentos para a gênese de seus poemas.

O poeta passou boa parte de sua infância na “sala suarenta de cinema”⁹⁰ do Cine Curitiba, onde pôde ver os filmes produzidos no auge do *Star-system* hollywoodiano. Mais do que isso, Sossélla habituou-se à leitura de textos sobre a teoria do cinema, entrando em contato com temas técnicos da produção cinematográfica como os movimentos de câmara, a montagem ou a produção crítica. Se na infância o cinema significou para o poeta uma nova forma de ver o mundo — espiando, do escuro uterino das salas de projeção, personalidades e paisagens distantes —, durante a mocidade e a vida adulta representou expressão artística rica e complexa, capaz de influenciar sua prática de escritor. Essa dedicação ao cinema está presente também na sua produção crítica. Seus primeiros livros, além de literatura, tratam de temas como a evolução da linguagem cinematográfica, particularidades de filmes e diretores. Exemplo disso é o livro **Os filmes, mais ou menos**, de 1989, que se inicia com a análise da montagem sonora e visual de *westerns* americanos.

O sonho é outro elemento caro a Sossélla. Segundo o autor, esta é sua principal fonte de produção poética. Títulos de livros, imagens, sugestões de leituras e alguns poemas inteiros lhe são dados nos sonhos e em transe mediúnicos — conforme relata em depoimentos e textos críticos. Este é o caso do seu livro de poemas **O braço direito**, de 1977. O autor sonhou que o seu próprio braço direito, sem o corpo, estava boiando no rio do Susto, no município de Pitanga, interior do Paraná⁹¹. Assim como o cinema, Sossélla considera apropriada para a produção poética a linguagem dos sonhos, afirmando que sua observação aguda e detalhada é a melhor inspiração para a atividade de escritor — conforme sinaliza em depoimentos, entrevistas e no próprio conceito de poética presente no primeiro poema metalingüístico citado acima.

“Poesia i” mostra duas possibilidades de articulação do cinema e do universo onírico com a poesia. A primeira delas traz a afirmação de que a poesia, para Sossélla, é uma câmara cinematográfica responsável pelo registro dos sonhos. Nessa definição, o cinema é entendido como uma *técnica de composição* cujas convenções são aproveitadas na linguagem da poesia. Ou seja, o poeta beneficia-se da técnica cinematográfica, com seus movimentos de câmara, *travellings*, *close-ups*, grande plano e efeitos de montagem para a composição de seu texto-filme. O sonho, tema e motivo do registro cinematográfico,

⁹⁰ SOSSÉLLA. **Os filmes, mais ou menos**, p. 60.

⁹¹ SOSSÉLLA. Entrevista.

estaria na frente das câmaras, no *set* de filmagem. Em outras palavras, o cinema e toda a sua linguagem específica é entendido, pelo artista, como a técnica de composição com a qual as convenções do poema deverão estar em constante diálogo.

Outra aspecto do direcionamento de “poesia i” mostra o sonho, que vem sendo considerado há milênios porta de percepção privilegiada, como *técnica de composição* com cujas convenções a materialidade da palavra deve se confrontar. Sob esse ordenamento da composição, o *sonho* é um *procedimento técnico*, responsável pelo registro do *cinema*, que passa a ser não uma técnica, mas o *conteúdo* ou *tema* do texto. Isso não quer dizer, evidentemente, que todos os poemas-sonhos transcritos pelo poeta estejam relacionados com os mitos hollywoodianos ou cinematográficos de uma forma geral. Sossélla nem sempre registra cenas, atores e nomes de filmes em seus poemas-sonhos. Pode-se justificar essa relação através da associação, bastante comum mas verdadeira, entre a forma com que um sonho é projetado na mente de uma pessoa e o cinema. Alguns tipos de sonho se dão na cabeça das pessoas como um filme, através de imagens que vão se sucedendo, aos fragmentos. Essa relação tem alguma justificação científica: um dos grupos de neurônios mais ativos do cérebro durante o sonho é aquele que responde pelas sensações visuais⁹². Para Sossélla, registrar determinada realidade através de uma técnica chamada sonho representa uma profusão rica de imagens e a sobreposição de elementos, as relações insólitas e chistosas que muitas vezes podem ser comparadas ao registro cinematográfico:

Querem saber qual o melhor livro que ensine a arte de escrever. Todos e nenhum. Isto é, nenhum comparável ao sonho. Tentar escrevê-lo, prestando a máxima atenção no fluxo onírico e nas lições que ele contém, eis o exercício literário ideal. A maneira como um sonho é diferente do outro, a exatidão dos detalhes, a cadência, a substantivação, a ausência de comparativos, a pureza e a precisão das falas, a carga de vitalidade sempre renovada e a sua plástica, configura o maior exemplo de estesia⁹³.

Além de utilizar o sonho como assunto do poema, Sossélla entende-o como técnica, ao enumerar algumas peculiaridades presentes no sonho que julga importantes para a poesia, como a exatidão dos detalhes, a cadência, a substantivação, a ausência de comparativos, a pureza e a precisão das falas, a vitalidade e a plástica. Todas essas

⁹² ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. Trad. Luiz B. Pericás e Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 93-110.

⁹³ SOSSÉLLA. *Os filmes, mais ou menos*, p. 42.

características poderiam ser atribuídas ao relação ao cinema, pois as unidades enumeradas pelo poeta, na maior parte visuais e relacionadas ao ritmo da composição, integram as convenções da arte cinematográfica. Dessa forma, o sonho é também o filtro através do qual os olhos do autor passam para a realização da obra. Também o poeta dá as pistas, nesse pequeno trecho, do jogo de equivalências entre o sonho e o cinema. *A poesia é, portanto, uma arte que conta com elementos comuns ao sonho e ao cinema*: é uma faixa de intersecção que conjuga características do cinema com algumas do sonho. Que elementos são esses e como podem ser observados na poesia produzida pelo autor?

A leitura da poesia de Sossélla mostra que a utilização dessas unidades é bastante variada e fornece significados diversos, que geralmente aparecem de forma misturada. No entanto, em muitos casos, uma abordagem poética ganha maior relevo em determinados poemas em detrimento das outras.

1) Sua poesia se utiliza do princípio da montagem cinematográfica segundo foi definida por Sergei Eissenstein, absorvendo todas as complexas conseqüências advindas desse tipo de composição. Segundo o cineasta letão, “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova realidade, que surge da justaposição”⁹⁴. Ao formular sua teoria da montagem cinematográfica, Eisenstein tentou defini-la como sendo um procedimento artístico usado em todas as modalidades de criação da arte, até mesmo antes da existência do cinema. O que o diferencia dos processos tradicionais de composição é a sua descontinuidade, que exige a interferência do espectador para ligar e entender os significados desses elementos justapostos. Um dos exemplos de montagem *avant la lettre* citados por Eisenstein são os haicais japoneses, os contos de Maupassant e até mesmo alguns textos de Leonardo da Vinci, que considera verdadeiros roteiros de cinema.

Na poesia de Sossélla, a assimilação das convenções cinematográficas através da montagem filmica é uma mimese do próprio processo cinematográfico. Essa idéia não é apenas uma associação automática devido ao grande entusiasmo do autor em relação ao cinema. Em sua poesia, podem ser identificados muitos procedimentos que Eissenstein procurou definir como montagem cinematográfica — e que serviram de base para a criação de filmes como **O encouraçado Potemkim; Ivan, o terrível**, entre outros. São poemas em que cada verso ou unidade pode ser entendido como um fotograma que se justapõe a outro, formando cenas e situações que, dependendo da perícia do poeta-montador, desperta

⁹⁴ EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 14.

determinados tipos de significados na mente do leitor-espectador. Em termos da teoria lingüística, podemos falar de parataxe, processo sintático que consiste na justaposição de elementos da frase sem explicitar suas relações de interdependência.

Assim, a leitura desse tipo de poema, além das convenções tradicionais da poesia, deve basear-se na montagem do versos de acordo com uma regra cinematográfica. Quando fala da montagem, Eisenstein faz questão de destacá-la como um procedimento artístico que pode aparecer tanto num texto renascentista quanto num poema moderno: mesmo antes da existência do cinema, havia textos cujos procedimentos estavam baseados na montagem cinematográfica. No entanto, a associação entre a poesia e a montagem cinematográfica é eminentemente moderna. As inovações trazidas pelas novas técnicas possibilitaram a observação de objetos em ângulos e velocidades não vislumbradas pelo olho humano, induzindo uma nova sensibilidade e dialogando com outras formas de arte. Na modernidade, a apropriação da montagem cinematográfica pela poesia gerou construções desarticuladas e fragmentadas.

A associação com o cinema pode ser observada ao longo de toda a obra de Sossélla, desde seus primeiros trabalhos até a produção mais recente. O texto seguinte foi publicado em *Sobre poemas*, de 1966, seu livro de estréia:

volume vermes, mesa-redonda
verruma redoma, greve.

Lá fora mãos, pés, punhos, pernas, braços
— relógio-ponto marcando greve,
metralhando.

outubro, o povo canta outubro
no centro do olho, a praça.⁹⁵

É uma alusão ao filme **Outubro**, de Sergei Eisenstein, que, indiretamente, pode ser entendida como reação ao próprio momento histórico brasileiro, presenciado por Sossélla. O país entrava no seu terceiro ano de ditadura militar. Embora a opressão institucionalizada do AI-5 fosse demorar mais dois anos para se concretizar, já eram comuns os confrontos em praça pública e lutas maniqueístas entre as forças do governo repressor contra o povo (ou uma parte significativa dele), que tentava resgatar os seus

direitos civis. Essa batalha entre esferas coletivas antagônicas proporcionava, por si só, uma despersonalização dos acontecimentos e uma dimensão épica da realidade. Neste sentido, é possível comparar a “guerra civil” brasileira com a luta pelo poder da revolução de outubro de 1917, na Rússia, representada nos filmes de Eisenstein. Partidário da revolução, o cineasta compôs os seus primeiros filmes a partir da técnica de montagem para exaltar o feito do povo, que tomou o poder do regime autoritário do czar. Sossélla, espectador dos acontecimentos, evidencia no poema a frieza do momento e a reificação do homem. Ao mesmo tempo, revela a necessidade de transformação; mesmo que ela fosse feita através de meios coletivos e impessoais.

O poeta procura elaborar efeitos semelhantes aos da montagem cinematográfica, passando para a materialidade do texto a linguagem das imagens. As palavras e versos são articulados como se fossem fotogramas independentes que, ligados ao resto do conjunto, contribuem para a formação do significado. É um processo paratático que consiste na justaposição de fragmentos sem explicitar, através de conectivos ou de outras partículas de coesão, a relação de dependência entre essas unidades. A matéria do poema acomoda-se numa estrutura própria ao cinema: a seqüência e o ritmo das imagens, a composição do som, as cores, os movimentos de câmara.

Antes de tudo, é bom lembrar a definição que Roman Jakobson fez da natureza semiótica do cinema. Ele cita o fato de que Santo Agostinho distinguia o objeto (*res*) do signo (*signum*), afirmando que “ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema.”⁹⁵ Dessa forma, quando uma imagem é projetada na tela do cinema, está em jogo um sistema de representação totalmente diverso do lingüístico. No cinema, o objeto (*res*) funciona como signo, e não o contrário.

Sendo assim, num texto que se pretende equivalente à montagem cinematográfica, o signo lingüístico (*signum*), além de referir-se a um objeto exterior (*res*), é ele próprio um objeto representado. Portanto, a interpretação de um poema-filme deve levar em conta a palavra com o mesmo limiar semiótico da imagem do cinema, demandando uma leitura que privilegie principalmente sua visualidade. Na verdade, a análise de qualquer texto poético deve levar em conta a sua materialidade, já que a poesia

⁹⁵ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Sobrepoeemas*. Curitiba: Do autor, 1966, p. 5.

⁹⁶ JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 154-5.

resulta da harmonia entre a forma e o conteúdo, o som e o sentido, o poema e o estado de poesia que o gerou ⁹⁷. Mas no caso do poema-filme, com referência direta à linguagem cinematográfica, esse tipo de leitura parece ser o mais importante.

O poema acima se destaca dos demais do livro **Sobrepoemas** por estabelecer uma relação diferente quanto ao eu lírico. Na maior parte dos textos do primeiro livro de Sossélla, como em toda a sua obra, existe uma forte tendência à subjetividade. O poeta fala de um mundo próximo, tendo como filtro sua própria impressão sentimental das coisas. O poema citado difere porque é objetivo e funciona quase como uma apreensão fria de elementos da realidade exterior, da forma mais documental possível. O que existe de subjetividade nele é a escolha das palavras empreendida pelo poeta, sem que este faça parte do poema. Além disso, o texto retrata uma realidade metonímica, fragmentada, onde as partes de determinados objetos representam o todo: mãos, pés, relógio-ponto, olho etc., que evolui para uma dimensão metafórica final. Todos esses procedimentos reforçam as características épicas do texto e, de certa forma, a idéia de luta e transformação, empreendida através de instrumentos bélicos. O *close* utilizado pelo poeta destaca a função instrumental das partes envolvidas, promovendo uma transformação de membros humanos em máquinas de guerra, leitura que encontra eco no corpo do poema.

A primeira estrofe é marcada por um ritmo lento e uma ambientação fechada, significado obtido graças ao arranjo visual e sonoro da montagem. A junção das palavras “volume vermes, mesa-redonda/ verruma redoma, greve”, e a forma lenta de sua leitura, sugere o fechamento do ambiente devido ao *close-up* a que foram submetidos os objetos — e também à oposição da estrofe seguinte, iniciada pela expressão “lá fora”. A primeira palavra-fotograma “volume” soma-se a “vermes”, resultando num ritmo lento, de palavras quase coincidentes. O efeito obtido pelo poeta faz pensar na coincidência entre as formas e, conseqüentemente, os significados dessas duas palavras. É como se ele estivesse fazendo dois registros, um depois do outro, num curto espaço de tempo, do mesmo objeto. No primeiro registro, o objeto estaria disposto de tal jeito que formaria a palavra “volume”; no segundo, de uma forma que teria como resultado a palavra “vermes”. O mesmo acontece com as palavras “verruma” e “redoma”, com quatro fonemas coincidentes.

A segunda estrofe é substancialmente diferente e proporciona um ritmo mais intenso ao poema. Os fonemas bilabiais (“mãos, pés, punhos, pernas, braços”) com palavras mais curtas, instauram um ritmo fragmentado e forte, evidenciando a idéia de

⁹⁷ VALÉRY, p. 213.

confronto, confirmando-se no verso seguinte (— relógio-ponto marcando greve,/ metralhando). O poema se fecha com a última estrofe, de cunho quase judicativo: “outubro, o povo canta outubro/ no centro do olho, a praça.” Trata-se da evolução de um plano fechado, do início do texto, todo ele desenvolvido a partir de metonímias, para um plano amplo e arejado, resultando numa metáfora (“o povo canta outubro”).

Nos livros de Sossélla da década de 90, observa-se consciência da técnica cinematográfica até mesmo na paginação dos volumes, que o poeta organiza como se estivesse editando uma película de filme. São livros que contêm apenas um ou dois poemas. O poeta organiza cada aglomerado de versos por página, como se fosse um fotograma. Cada fragmento, por menor que seja, corresponde a uma página. Em poemas longos de edições convencionais, essas aglomerações chamar-se-iam estrofes e estariam organizadas uma debaixo das outras. Ao editar os versos e separá-los por páginas, Sossélla está interferindo no tempo de leitura do texto, provocando uma sensação de descontinuidade. É como se um fotograma-verso não fizesse parte de um conjunto linear, mas fosse uma imagem em contraposição à seguinte. Essa técnica de composição bastante descontínua é praticada de forma muito interessante no livro-poema **O rio no passeio público**, de 1996. Também está presente em outras obras do autor, como **Livro de Jó** (1985), **Sossélla de Flaubert** (1997), **Copyright** (1997), **Um trem é um etc.** (1997). Partes do poema **O rio no passeio público** são tão imagéticas que poderiam ser consideradas roteiro de cinema. Cada uma das seqüências a seguir ocupa uma página:

* ninguém repara nos bichinhos (p. 29)⁹⁸

* a folha da árvore folheia na grade de arame (p. 30)

* a folha despenca o primeiro movimento (p. 31)

* a pesada areia do passeio público nas rodas (p. 32)

A lírica de Sossélla também pode manifestar a relação com o cinema através do registro puro e simples de um conteúdo cinematográfico, sem necessariamente utilizar para isso a montagem eisensteniana. Aqui o poeta faz uma abordagem do cinema enquanto material para construir uma mitologia pessoal e sentimental, composta de seres que habitam a sua memória e, por terem vidas marcadas por características bastante peculiares, ajudam-no a compor um quadro moral e a defender seus próprios valores humanos. Entram

⁹⁸ SOSSÉLLA. Sérgio Rubens. **O rio no passeio público**. Paranavaí: do autor, 1996. Todas as páginas citadas referem-se a esta edição.

nesse conjunto personalidades cinematográficas como Orson Welles, Humphrey Bogart, Gary Grant, John Wayne, Federico Fellini, o *cowboy* americano, nomes de filmes, citações de cenas específicas.

Esse registro, no entanto, mostra uma forte empatia do autor com a construção cinematográfica, e seria impossível sem ela. As vidas de outras pessoas que não são de forma alguma ligadas às câmaras, como os amigos pessoais de Sossélla, escritores e filósofos, também entram nos seus poemas como se fossem personagens de filmes que ele estivesse dirigindo. É o caso dos amigos Ernani Reichmann, Milton Carneiro, Antenor da Silva Puppo, Arbuseri, Wilson Cordeiro, Luiz Antonio Guinski, entre outros, que se transformam em mitos do universo sosselliano. A associação com o cinema mais uma vez é pertinente. As imagens gravadas nos saís de prata das películas são um registro perfeito da memória: a personagem/mito nunca envelhece e sua ação, na cena, vai ser sempre a mesma.

É claro que, no caso da lírica de Sossélla, é impossível comparar o cinema com a poesia pensando na habilidade do primeiro em contar uma história em detrimento das limitações da segunda, marcadamente fragmentada, reduzida e subjetiva. A poesia moderna, conforme afirma Hugo Friederich, é essencialmente lírica. Deixa de representar um coletivo para ser a voz do indivíduo. Por isso mesmo é obscura e enigmática⁹⁹. É quase impossível dar vida a uma criatura de papel em duas linhas de poema — tamanho de boa parte dos textos poéticos de Sossélla. Talvez seja por isso que Sossélla se utilize do cinema como um meio de gerar seus mitos e transferi-los para a poesia. Essas personagens já existem nas telas, e têm um perfil psicológico bem definido — às vezes são personagens planas, com apenas um aspecto em evidência. A sua menção no poema faz com que o leitor pense imediatamente na personagem da tela e a compare com a do poema. No entanto, o que vai encontrar não é o primeiro modelo, mas uma imagem modificada de acordo com a necessidade expressiva do poeta. Em depoimento, Sossélla dá o exemplo da utilização que faz de Hank Quinlan, personagem de **A marca da maldade**, vivida pelo próprio diretor do filme, Orson Welles. Na película, Quinlan é um policial corrupto que inventa uma farsa para incriminar o “mocinho” do filme, que é preso e sofre as consequências dessa mentira. Sossélla conta o seguinte:

Num poema recente, eu escrevi ‘My name is Hank Quinlan’, procurando mostrar a inocência dele. Pois ele poderia ser um inocente. Ele poderia estar fazendo um

trabalho de limpeza em nome de Deus. Ele perfeitamente poderia estar chantageando pessoas más, as quais o Welles deu uma aparência de bondosas — dentro do princípio do próprio Orson Welles de estar permanentemente enganando: “Verdades ou mentiras”? Acho importante isso: fazer sondagens a respeito da inocência, a respeito da maldade.¹⁰⁰

Por isso, é bastante certa a leitura que um outro poeta paranaense, Cesar Bond, faz da poesia de Sossélla. Segundo ele, o autor de **Tatuagens de Nathannaël** escreve, entre outras formas de poesia, *legendas de filmes* cujas imagens o leitor deverá imaginar¹⁰¹. Pode-se ir mais longe nessa análise: Sossélla escreve legendas de filmes contendo a expressão paródica e transformadora do sentido primeiro da imagem inicial, construindo um mito irônico, sarcástico e destruidor. Esse procedimento, que pode ser chamado de paródia ou comentário de um discurso já existente, é adotado em grande parte dos livros do poeta. Ao parodiar determinada personagem ou obra de arte, o poeta está promovendo em seu texto uma ação com pelo menos duas funções bastante marcadas: uma delas é desvendar o que estava articulado de uma forma escusa e que não poderia ser visto na primeira obra senão com uma leitura bastante apurada. Seu texto tem por objetivo, então, desmascarar uma realidade já existente no interior de uma obra que, pelo seu reconhecimento dentro da cultura, é bastante difundida. A outra, complementar à primeira, trata da escolha do texto preexistente que deverá ser parodiado. Geralmente, as paródias recaem sobre textos e obras bastante conhecidas, revelando um certo cânone artístico pelo menos nesse tipo de escolha. No caso de Sossélla, ao contrário, as escolhas se dão de uma forma bastante dessacralizada: muitas vezes os mitos do cinema se misturam a personagens do dia-a-dia, ocasiões pessoais que passam a ter o valor de um acontecimento primeiro. Com isso, o poeta às vezes toma como modelo uma obra que o leitor não reconhece e não tem qualquer importância para a cultura, mesmo porque ela não existe ou se trata de uma situação totalmente pessoal. É como se estivesse fazendo legendas para imagens totalmente desconhecidas do leitor, muitas delas existentes apenas no mundo do poeta.

2) O segundo registro leva o universo onírico para a poesia. Sossélla já chegou a afirmar em um entrevista que é um afortunado por colher os poemas praticamente prontos, em transes mediúnicos. Diz o poeta que a maior parte de sua obra, portanto, vem de uma elaboração já pronta, como se ele fosse apenas um *veículo* para a *transmissão* do

⁹⁹ FRIEDRICH, p. 15-23.

¹⁰⁰ SOSSÉLLA. Entrevista.

¹⁰¹ BOND, p. 1.

poema, resultado de uma atitude diante da poesia extremamente sublimada, onde o papel do poeta enquanto *medium* de comunicação ganha bastante importância. Essa visão do papel do sonho está ligada com uma tradição que vem da Antiguidade, em que se acreditava que os sonhos eram, na verdade, comunicados dos deuses recebidos pelos homens. Tem-se registro, por exemplo, de um livro de interpretação dos sonhos (*Oneirocritica*), escrito no século II D.C. por Artemidoro de Dalis,¹⁰² que relacionava o significado dos sonhos com a premonição dos deuses, quase sempre revelando a sorte do sonhador. Essa visão levava em conta apenas a coletividade, tendo se perpetuado como uma verdade através de produções artísticas. Uma nova visão foi dada, em termos científicos, apenas pela psicanálise, segundo a qual os sonhos passam a ser entendidos como expressão de uma subjetividade. São símbolos que, interpretados, revelam particularidades do sujeito.

Sobre sua relação com o sonho, ou mais precisamente com o transe mediúnico, Sossélla afirma o seguinte:

Sou um afortunado, um sortudo: 60% da minha poesia eu captei além das fronteiras, em transes homéricos, verdadeiros porres espirituais, muitos poemas ditados e outros lidos, literalmente. Nessas ocasiões, regresso com receio de não lembrar e com medo de morrer no caminho de volta. No começo eu perguntava o nome do autor, mas o pessoal caía na risada. Indagaram, numa das vezes, se eu estava preocupado com direitos autorais. Aprendi que não somos nada neste mundo penitenciário, miseráveis mendigos de luz. Os 40% foram trabalhados com marreta, formão, pinça, martelo, cola, barbante, quilos de lápis e litros de cola.¹⁰²

Essa visão segundo a qual o poeta recebeu os poemas já prontos, “ditados e lidos” em lugares “além fronteiras”, encerra um sentido particular da concepção poética, embora bastante palmilhada por movimentos de renovação estética anteriores a ela, como o Romantismo, o Simbolismo, e principalmente o Surrealismo. Pensando numa perspectiva mais próxima, no momento presente em que essa poesia vem sendo produzida, trata-se de uma visão bastante contrária às correntes mais polêmicas da poética brasileira das últimas décadas. O contraponto é exatamente o racionalismo da poesia concreta, manifestação poética mais ruidosa da segunda metade do século no País. Para os teóricos e poetas

¹⁰² SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Série Paranaenses n.º 4*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, p. 16.

concretos, a realização da poesia está relacionada exatamente com o trabalho rigoroso com as palavras e a capacidade de ajustá-las no espaço de forma a resultar num significado preciso. O concretismo, por ser uma poética construtiva e objetiva, abdica das dimensões esotéricas e divinas da gênese poética, tornando a poesia um trabalho totalmente profano. Sossélla, ao contrário, procura sublimar o ato de criação, tornando-o uma espécie de ritual religioso, ao absorver a dimensão do sonho e dos transe mediúnicos, atribuindo ao trabalho construtivo a menor parte de sua obra. Segundo essa visão de Sossélla, a poesia é uma arte extremamente importante para excluir os deuses e as vozes dos mortos.

Dessa forma, sua poética assume uma posição bastante curiosa em relação aos vários momentos da poesia brasileira e à renovação artística na Europa do início do século que desenharam o perfil da produção cultural do século XX. Por um lado, ela se caracteriza como distanciada e incongruente em relação a uma proposta construtivista e racionalista da poesia brasileira — principalmente a linhagem concreta. Sossélla é um *poeta possesso* ao afirmar que 60% de toda sua atividade lírica lhe é enviada por forças de “outras fronteiras”, algo totalmente inadmissível para uma concepção de criação que defende o *artífice* como construtor do poema. Nesse caso, poderíamos dizer que se trata de um poeta que explora exclusivamente o conteúdo desses sonhos, apenas transcrevendo-os para a folha de papel sem nenhum critério artístico. Mas não é isso o que acontece. Sossélla não tem uma leitura absolutamente ingênua do sonho. Sua poesia dialoga, na verdade, principalmente com a estética surrealista.

O Surrealismo, que deixou uma marca bastante profunda na produção artística do século atual, teve o grande mérito de incluir os sonhos como uma *técnica de expressão artística*, forma de estruturação de uma peça literária ou plástica. Os surrealistas “não pintavam quadros que representavam seus sonhos, mas as pinturas que faziam funcionavam freqüentemente da mesma forma e com a mesma força que sonhos”¹⁰³. Isso quer dizer principalmente que esses artistas não usavam os sonhos para interpretá-los, mas as suas possibilidades de livre associação, descontinuidade, estranhamento, imagens que traduziam uma época de agitação e transformação estética.

É interessante notar, antes de tudo, que o sonho por si só não é obra artística. Para que isso aconteça, precisa passar por um processo de seleção e *montagem* que tem pressupostos artísticos e até mesmo históricos. Dessa forma, por mais que a produção surrealista fosse dada através da escrita ou da pintura automáticas, passava sempre por uma

¹⁰³ ALVAREZ, p. 188.

espécie de censura e escolha feita por uma subjetividade representada pelo autor. O que vale dizer também que não é todo o tipo de sonho que interessa ao poeta ou pintor. O que ele realmente aproveita é um tipo de expressão que coincide com o sonho real, mas que apresenta pontos de contato com as convenções das produções artísticas. No caso dos surrealistas, os sonhos que lhes chamavam a atenção eram aqueles que lhes davam imagens descontínuas e absurdas, que fugiam de uma perspectiva realista e científica: é o caso, por exemplo, dos quadros de Dali, que apresentam uma anatomia humana absolutamente distorcida e aleijada. É também o caso das colagens de Max Ernst.

Um poeta brasileiro que conseguiu perceber a grande importância da técnica de criação surrealista, desmistificando um pouco a idéia de escrita e pintura automática, foi Murilo Mendes. Em um de seus vários escritos sobre literatura, o poeta mineiro afirma que a poesia surrealista abria caminhos para uma nova percepção porque possibilitava o contraste de elementos díspares numa mesma unidade, revelando situações insólitas, oníricas e absurdas. Murilo, que chegou a conhecer pessoalmente alguns artistas ligados ao movimento surrealista, como o francês André Breton, conseguiu conjugar, em sua poesia, uma técnica inspirada no Surrealismo com um rigor formal que sempre buscava o equilíbrio. Trata-se, portanto, da conjugação de dois elementos contraditórios que, no entanto, se apresentavam na obra de Murilo de forma harmônica. Em sua obra verifica-se a utilização do sonho como técnica de estruturação do poema, muitas vezes relacionada com as particularidades da pintura.

A poesia de Sossélla filia-se a uma tradição poética racional, devido à sofisticação de sua técnica e à escolha aguda de seus temas — podendo ser considerada uma poesia crítica — mas também absorve a dimensão mística e religiosa da poesia. Esta posição ambivalente mostra uma proposta poética que pode ser explicada no próprio contexto da evolução dos movimentos poéticos modernos, principalmente em relação à forma como o sonho e a montagem cinematográfica vêm sendo utilizados. É claro que antes da revolução da linguagem artística do final do século XIX, resultado de uma transformação dos modelos de conhecimento, já havia a utilização na literatura de elementos oníricos e composições semelhantes à montagem cinematográfica. No entanto, foi com a modernidade que esses elementos passaram de simples assessorios, de temas e técnicas entre outras existentes, a compor o centro das preocupações dos artistas. É uma revolução que se iniciou com o Romantismo e encontrou seu auge nas vanguardas estéticas européias do início do século XX.

Portanto, o ponto de partida para a utilização moderna desses dois elementos na poesia de Sossélla são, sem dúvida, os movimentos da vanguarda européia de início de século, com sua proposta de transformação de conceitos básicos sobre a arte e discussão do seu valor e posição dentro da sociedade. De uma forma geral, as vanguardas artísticas ampliaram a forma de construção da poesia através da mistura de esferas artísticas. A poesia passa a contar não apenas com as convenções tradicionais como o verso, a rima e as formas tradicionais, mas com a interferência das recentes transformações das outras artes, agindo sobre a sua construção. Começam a fazer parte da estruturação da poesia as linguagens do cinema, da fotografia, da pintura, do sonho, ampliando suas possibilidades de expressão. Um exemplo típico desse período é a colagem e a fotomontagem, empreendidas pelos dadaístas e surrealistas, possibilitando a justaposição de linguagens diferenciadas.

Segundo os surrealistas, a imagem nasce da justaposição de duas realidades diversas. Quanto mais diferentes essas realidades são, tanto mais forte e bela será a imagem resultante no poema. Ao mesmo tempo, os dadaístas e surrealistas inventaram a construção automática do poema, cuja técnica é misturar num pacote palavras cortadas do jornal e depois, sem nenhuma preocupação com a sintaxe, enfileirá-las de modo a formar um texto. O objetivo do Surrealismo é levar, para todas as esferas do ser humano, um tipo de conhecimento totalizante, procurando unir a *psique* humana, explorando áreas negligenciadas da vida como o sonho e o inconsciente. Esse tipo de exploração está ligada à idéia de que o sonho é uma expressão direta do inconsciente, podendo propiciar o conhecimento de verdades desconhecidas.

Essas idéias vanguardistas tiveram eco na literatura brasileira, principalmente durante o Modernismo. Na poesia de Oswald de Andrade, é possível notar a influência da montagem cinemategráfrica e do cubismo, impondo uma nova forma de leitura do poema e cortes abruptos na prosa, como é o caso de **Pau-brasil** e **Memórias sentimentais de João Miramar**; Mário de Andrade, no seu “Prefácio Interessantíssimo” chega a defender a utilização das imagens do subconsciente na construção da poesia. Mais tarde, o poeta Murilo Mendes, da segunda geração modernista, desenvolveu uma relação entre elementos do Surrealismo, a pintura e a poesia. No caso do cinema, no entanto, a utilização mais radical foi a dos artistas ligados à poesia concreta, no final dos anos 50, que não só romperam totalmente com as velhas convenções do poema, encarando-o mais como um objeto em si do que uma forma de representação da realidade, mas também elaboraram

uma teoria sobre esse desenvolvimento da poesia, ligando, entre outras fontes, a montagem cinematográfica ao ideograma chinês.

Na poesia de Sossélla, o uso do cinema e do sonho representam o diálogo com todos esses elementos da poesia moderna, oscilando entre a técnica e a inspiração e sopro místico representado por meios subliminares de comunicação. Por um lado, a utilização que faz do sonho e do cinema é meramente técnica: a construção da montagem cinematográfica é um instrumento adequado para a sua poesia concisa e com significados bastante concentrados. Por um lado, sua poesia contém alta concentração de informação estética num mínimo espaço de texto possível. Por outro, Sossélla restaura uma relação mística com a palavra: o sonho é uma porta para outras consciências, uma volta para o mundo privado do autor, para o subconsciente e a camada da personalidade que não foi tocada pela cultura e pela organização técnica. No entanto, essa utilização do sonho deve ser entendida como um posicionamento pessoal diante da arte. O poeta, em meio ao mundo moderno fragmentado, com sua função social reduzida, constrói uma espécie de idioleto, de língua própria, onde cava uma linguagem enigmática e escondida, expressando sua reação ao materialismo da época. Essa idéia está ligada ao texto **poesia ii**, que será explorado a seguir.

3.3. Código cifrado/linguagem esquecida

Boa parte da poesia contemporânea é tributária das novas convenções poéticas desenvolvidas a partir dos movimentos literários do final do século XIX, na Europa central — e que formam esse conceito fluido e difícil de definir que é a modernidade. Pode-se dizer que a presença dessa mentalidade moderna é tão forte, com seus novos mitos, formas literárias e temas, que praticamente inviabiliza, em alguns casos, o diálogo entre a produção contemporânea e a cultura clássica. A poesia produzida nas últimas décadas é resultado, em sua maioria, de um diálogo insistente e devorador com esse imenso espólio cultural legado das vanguardas modernas. É uma poesia que tem como base a nova realidade que se configurou depois da “revolução da linguagem”, ocorrida por conta das ações dos vários movimentos estéticos do início do século, mas em curso muito antes.

A idéia de modernidade que nos interessa no momento é a de crise e desestruturação de um estado de coisas assente numa tradição clássica, que gerou uma realidade totalmente diversa. É a reviravolta de uma tradição baseada na linguagem verbal vendo-se, em virtude do desenvolvimento técnico, perder a hegemonia para outros códigos subjacentes, que ganhariam força e formariam uma nova consciência a respeito da própria linguagem verbal. Esse é apenas um dos possíveis entendimentos da modernidade. É uma idéia relacionada com o apocalipse seguido de uma nova criação do mundo. Mas é um tema central da modernidade: a ambivalência — apontada por Berman via Marx e Nietzsche¹⁰⁴ — segundo a qual existe uma forte contradição nas coisas, que se mostram fluidas e não suficientemente sólidas, provocando sua transformação e seu renascimento constante.

Vários estudiosos afirmam que a poesia moderna, derivada das transformações advindas da revolução da linguagem do final do século XIX, é radicalmente diferente da tradição clássica por abrir-se a novas possibilidades e dimensões artísticas. Na tradição literária clássica, prevalecem a linguagem verbal; a clareza; o equilíbrio das formas; a regularidade dos temas e principalmente um certo senso de proximidade em relação ao público leitor: a literatura é elemento pedagógico obrigatório para a “alfabetização humanista”, indispensável na civilização dos bons cavalheiros. A literatura moderna, ou pelo menos as suas obras mais radicais, representa o sentido oposto. Devido em parte ao desenvolvimento moderno da reprodutibilidade técnica, a poesia e outras formas de arte abrem-se a novas formas de linguagem como o cinema, o inconsciente, a pintura, a música; cria-se um discurso da obscuridade, dissonante; apresentam-se temas e mitologias irregulares e, mais importante, efetiva-se o divórcio com o público leitor, assumindo-se o estado de objeto deslocado do mundo burguês. Ao tentar definir uma característica comum aos escritores do Simbolismo francês — uma das matrizes da poesia moderna — Paul Valéry disse que o que os unia era, na verdade, o fato de terem virado as costas aos leitores.¹⁰⁵

O divórcio com o público, que legitimou a pesquisa estética e a busca de uma linguagem cada vez mais obscura, é uma das principais tendências da poesia moderna, e se reflete de forma insistente em boa parte da poesia contemporânea. Ao se afastar de seus interlocutores, devido a várias razões históricas e culturais, os poetas simbolistas estavam

¹⁰⁴ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Ana Maria L. Ioriatti e Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 20.

escrevendo para consumo próprio, gerando um discurso de *segregação*, operando com convenções estéticas fora do domínio comum. Essa idéia de dissonância, de obscuridade, de incomunicabilidade, fez da poesia moderna “uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação¹⁰⁶.” Tanto que alguns lingüistas deste século, ao tentarem definir a especificidade do discurso poético, acabaram afirmando que se tratava de uma forma de arte que gerava estranhamento ao leitor, algo totalmente distante da prosa e da fala comum das pessoas. O teórico francês Jean Cohen, por exemplo, chega a estabelecer comparações matemáticas entre a estrutura da poesia moderna e a clássica registrando, em formas estatísticas, os principais índices de estranhamento e diferenciação entre uma matriz e outra¹⁰⁷. Embora seja esta uma visão parcial, pois nem toda produção lírica moderna é obscura e enigmática, pode ajudar a caracterizar um tipo de poesia derivado dela, que encontra ressonância na produção de Sérgio Rubens Sossélla. Muitos de seus poemas apresentam dificuldades de entendimento ao leitor por utilizar as palavras de uma forma particular e pessoal, quase uma língua própria utilizada apenas pelo poeta e ninguém mais.

Essa idéia de “idioleto”, um idioma falado apenas por uma pessoa, é a forma almejada pelo poeta, conforme defende em **poesia ii**, delimitando cada vez mais sua operação de manufatura de poesia:

meu código decifrador
da linguagem esquecida

Fortemente ligada à tradição moderna oriunda de Mallarmé e Rimbaud, que busca a incomunicabilidade, essa intenção poética pretende uma configuração lingüística utópica: um código de comunicação que fosse usado apenas por um falante — e por isso mesmo sem o desgaste e a saturação ideológica presentes nas línguas modernas. O poeta estaria desempenhando, ao compor seus poemas com as palavras num senso estritamente particular, um ato semelhante ao da criação divina do mundo, segundo o mito judaico-cristão. O texto bíblico traz em si uma formulação lingüística bastante interessante: Deus criou as coisas a partir do caos por meio de um idioma que só Ele falava — já que as coisas repousavam amorfas e sem vida. O mundo e o pensamento só existem, então, em função da

¹⁰⁵ VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: — **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

¹⁰⁶ FRIEDRICH, p. 16

¹⁰⁷ COHEN, Jean. **Structure du langage poétique**. Paris: Flammarion, 1966.

linguagem verbal, que lhes garantiu o surgimento e edificação. Assim como Deus, é desejo do poeta criar seu mundo particular, a partir de uma língua falada apenas por ele.

Desse modo, o poeta pretende criar coisas novas a partir de um idioma virgem e imaculado pelo uso ideológico dos falantes, e utilizar-se deste idioma de uma forma mágica — devolvendo-se a função de vate e visionário. As origens desses anseios poéticos podem ser encontradas justamente no final do século XIX, com a “revolução da linguagem” literária. No entanto, trata-se de um processo histórico que culminou nesse período, mas tem raízes longínquas. Segundo George Steiner¹⁰⁸, a linguagem verbal era hegemônica na representação da verdade, através da retórica e da poesia, no mundo clássico. Com o desenvolvimento das ciências modernas, esse domínio começou a ser ameaçado por outras linguagens não-verbais, entre elas a matemática, na qual se baseiam os saberes científicos modernos. Mais tarde, esse novo sistema encontrou eco nas formulações do discurso científico de Descartes e, ainda mais adiante, na filosofia positivista. Com isso, boa parte do mundo científico passou a utilizar como instrumento a matemática. Os conhecimentos científicos, portanto, deixam de ter um equivalente na linguagem verbal. Nas artes da palavra, esse repúdio à linguagem verbal das ciências teve fortes conseqüências. Incapaz de representar o mundo que se mostrava ao poeta ou romancista, a palavra abre-se a novas formas de linguagem e passa a se desestruturar para dar conta do espírito moderno:

A fim de articular a abundância de conhecimento franqueada à sensibilidade moderna, vários poetas buscaram libertar-se das tradicionais limitações da sintaxe e da definição. Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé esforçaram-se para recuperar o caráter fluido provisório da língua; esperavam devolver à palavra o poder de encantação — de conjurar o inaudito — que ela possui quando ainda é uma forma de mágica. (...) Mallarmé fez das palavras atos, não fundamentalmente de comunicação, mas de iniciação a um mistério particular. Mallarmé usa as palavras em sentidos ocultos e enigmáticos; nós a reconhecemos, mas elas nos dão as costas¹⁰⁹.

É com a modernidade que se fez valer o conceito romântico das correspondências, enunciado por Baudelaire. A expressão poética, para dar conta da

¹⁰⁸ STEINER, George. O repúdio à palavra. In: —. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹⁰⁹ STEINER, p. 46.

realidade complexa do mundo moderno, deve abrir-se a uma profusão de linguagens e dialetos intercambiáveis que se encontram e penetram a fala do poeta. Sossélla, ao defender um idioleto para buscar a linguagem esquecida, está se referindo a essa *necessidade de falar uma língua diferente, mais complexa do que a dos falantes comuns* — embora sua visão encerre uma idéia ainda mais distanciada do mundo cotidiano: a de linguagem esquecida, que representa o resgate de um código antigo, ao qual não se tem acesso. Ao utilizar-se dessa fala antiga, o poeta está fazendo também uma arqueologia do mundo que está representado apenas por essa linguagem, que é substancialmente diferente e distante da linguagem comum. Trata-se da tentativa de estabelecer um código ideal e puro para a comunicação, sem marcas e pressões sociais e ideológicas.

Na verdade, esse conceito opõe-se aos efeitos da própria interação social da linguagem e da idéia de comunicação, palavra que pressupõe, mesmo sob o ponto de vista da etimologia, uma ação coletiva. Como defendem alguns pensadores, a linguagem verbal é um instrumento que resulta das relações sociais dos seres humanos mas que também pode agir sobre essa realidade social. Com seu uso corrente para intermediar as relações sociais, a linguagem verbal organizada (discurso) vai-se alterando e incorporando formas ideológicas, estabelecendo interdições e verdades. Portanto, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”.¹¹⁰ O poeta busca, então, a liberdade em relação ao peso de uma linguagem desgastada, incapaz de expressar com precisão seus anseios.

A tentativa de materialização desses conceitos, cujo ideal é evitar o trânsito social da linguagem, manifesta-se através de vários procedimentos poéticos adotados na obra do autor, que envolvem questões de técnica de composição do poema, temática e motivos escolhidos. A seguir, algumas grandes vertentes da poesia sosselliana que se relacionam com essa ideiação poética: 1) o tom intensamente subjetivo de alguns de seus poemas, que evidentemente não têm nenhum propósito escuso, ligado a seitas iniciáticas; são tentativas de construção de referências próprias, relacionadas ao mundo do poeta; 2) o uso do universo infantil e primitivista como antidiscurso, opondo-se ao desgaste da linguagem social. Na verdade, a busca de uma linguagem infantil faz parte da crença moderna segundo a qual a utilização da língua da criança proporciona criações mais livres, afastadas de uma determinação cultural; 3) o poeta usa em seus textos convenções não

¹¹⁰ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996, p. 10.

pertencentes ao mundo da poesia. São construções técnicas relacionadas ao cinema, à pintura, ao sonho, à intensa fragmentação da realidade; 4) a utilização da ironia e do riso como forma de manifestação contra um padrão de linguagem que impossibilita a expressão de certas realidades.

1) Esse primeiro tópico apontado sobre a prática poética de Sossélla desperta para a criação de um mundo extremamente particular. Existem alguns livros do autor em que essa característica é mais pronunciada. Embora ela apareça desde seus primeiros livros, na década de 60, predomina nos títulos que vêm sendo publicados a partir da década de 1990. Entre eles: **Para Georg Trakl, tomando café**; **Nervuras ou ontologia** (1995); **Olhos-fechados** (1995); **O rio no passeio público** (1996); **Um trem é um etc.** (1997); **De Hieronymus Bosch** (1997); **Sossélla de Flaubert** (1997); **Das vegetações de Rousseau** (1997); **Galhos, esqueletos** (1997). Nesse período, diminuem as referências do poeta a experiências vividas, como as recordações de infância ou os passeios pelos cemitérios de cidades do interior do Paraná — transformadas posteriormente em poesia — e aumentam as ligações com o mundo da cultura, numa prática poética que pode-se chamar de crítica. Sossélla fala de livros, filmes, pintura, obras musicais. Artistas como Georg Trakl, Beethoven, Paul Celan, Antonio Nobre, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Van Gogh, Orson Welles, Henri Rousseau, Jean-Jacques Rousseau estão sempre em seus poemas. São figuras distantes transformadas em interlocutores íntimos, com quem pode trocar idéias e desfrutar de um tom de conversa familiar e extremamente lacônico.

Sossélla conversa com seus interlocutores/artistas como se não tivesse nenhum espectador. O que está sendo falado não interessa ao leitor, mas apenas ao próprio poeta, que usa o poema para decifrar uma linguagem esquecida: do artista, dos mortos, da arte envolvida. Não raro registram-se poemas que são, na verdade, perguntas do poeta direcionadas diretamente ao artista: “? é verdade, henri rousseau/ que você nasceu?”¹¹¹ Essa privacidade não é um simples artifício do poema, mas um instrumento de busca de uma linguagem poética própria, que se afasta do uso comum da palavra. Leitor voraz, forma a sua obra a partir de comentários e paródias de situações representadas em romances, peças de teatro, filmes, quadros, a vida de personalidades, voltando-se para o mundo representado pela criação artística — virando temporariamente as costas para a vida cotidiana. É possível observar essa característica nos seguintes poemas:

eu e ernani reichmann
 invisíveis nos retângulos
 fotográficos ¹¹²

aquele movimento de robert brown
 é um desenho animado em 1827 ¹¹³

eu e george gershwin
 nos perguntamos sempre:
 ? pra que lado fica nova iorque? ¹¹⁴

Tendo por base esses poemas, no que reside a idéia de código decifrador e linguagem esquecida? Ora, trata-se de uma linguagem que pretende-se libertar de uma estrutura social pois nega-se a comunicar. É obscura e interessa apenas ao poeta, que elabora um jogo com o qual pretende satisfazer uma necessidade própria, sem preocupar-se com o entendimento de suas mensagens. Sossélla repete, aqui, o procedimento adotado em relação ao cinema. Como foi dito, alguns de seus textos sobre o cinema funcionam como legendas de filmes, que dependem de uma referência externa para seu entendimento. A mensagem por si não basta. São comentários de situações já vividas nas telas. Em muitos casos, referências a realidades não observadas com muita acuidade pelo espectador/leitor, as quais o poeta focaliza com sua câmara. Esse procedimento, como se disse, tende a descobrir o que existe articulado de forma não tão evidente num primeiro texto ou obra.

No primeiro poema, Sossélla fala de seu amigo Ermani Reichmann, a quem dedicou vários livros, poemas e ensaios. Para a poesia, importa menos quem foi realmente Reichmann do que como ele é representado na obra de Sossélla. Trata-se de uma personalidade que ganha — assim como as estrelas do cinema — o *status* de mito e personagem. O leitor, para ter uma dimensão mais completa de seu poema, precisa estar ciente de todos os fragmentos e estilhaços que contêm a figura de Reichmann, espalhados na obra de Sossélla. Caso isso não aconteça, como diz o texto, o velho professor de filosofia torna-se “invisível nos retângulos/ fotográficos”, bem como o poeta e sua mensagem cifrada. A referência à invisibilidade é bastante oportuna. O poema é um fragmento ou estilhaço de um episódio vivido — ou inventado — pelo poeta. Sossélla veio

¹¹¹ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Das vegetações de Rousseau**. Paranavaí: Do autor, 1997, p. 14.

¹¹² SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Eu e mim**. Paranavaí: do autor, 1994, p. 17

¹¹³ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Galhos, esqueletos**. Paranavaí, 1997, p. 44.

de Assis Chateaubriand, em 1981, para Curitiba, com o objetivo de fotografar Reichmann. O professor disse que não sairia na foto. De fato, ao revelar o filme, a foto queimou-se e o rosto ficou invisível ¹¹⁵. O poema é portanto um pequeno comentário de uma criação mítica maior, presente na obra do autor. Por isso, sua apreensão e entendimento tornam-se extremamente abertos e ao mesmo tempo difíceis para o leitor.

2) Outro aspecto dessa atitude poética de tentar esquivar-se da linguagem social é o uso da infância como uma metáfora do marco zero da linguagem e da pureza em relação ao poder ideológico das palavras. A crença do poeta é que, ao escrever como se fosse uma criança, estivesse fugindo ao peso histórico da linguagem. Sua prática poética passa a incorporar procedimentos radicalmente diferentes dos utilizados pelo “mundo adulto”, como a brincadeira, a simplicidade, a visão de mundo relacionada com elementos que estão apenas ao seu redor e a ignorância de recursos poéticos do passado, tentando construir um mundo novo. No dizer de Oswald de Andrade: “Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi.”¹¹⁶ Essa definição está relacionada com a prática de Sossélla — embora sua poesia seja diferente da de Oswald. Como já foi dito antes, Sossélla registrou os chistes da fala de seus seis filhos, imitando-os em alguns poemas. Também utilizou os desenhos para as capas de alguns de seus livros, o que mostra um grande interesse pela questão.

Esse “mundo infantil” contém um dos processos de composição do poeta, que tem como força motriz a brincadeira. Na manufatura desses textos, Sossélla comporta-se de maneira análoga a uma inteligência infantil idealizada. Seu poema é sucessivamente montado e desmontado, utilizando as mesmas peças, apresentando-se aos olhos do leitor em várias versões. Adotando esse tipo de procedimento, o poeta confere ao seu poema formas e significados múltiplos, libertando-o de uma voz autoritária e definitiva. É como se estivesse montando e desmontando um brinquedo que, inventado pelos adultos para ter uma forma única (um boneco, um carro, uma casa), nega-se a assumir uma posição estática. Como o próprio autor diz:

lygia clark
autora de superfícies moduladas
manifestações

¹¹⁴ SOSSÉLLA. *Eu e mim*, p. 20.

¹¹⁵ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. Ernani Reichmann: o(s) outro(s). *Nicolau*. Curitiba, N.º 34, 1990, p. 18-9.

¹¹⁶ ANDRADE, Oswald. *Pau-brasil*. São Paulo: Globo, 1990, p. 99.

e bichos dobradiços e desmontáveis
 viu nos estados unidos
 um homem comendo hamburger
 enquanto o hamburger o devorava

bichos

A referência a uma obra de Lygia Clark não é gratuita. “Bichos” é uma série de objetos desmontáveis da artista, que assume as mais diversas formas, dependendo apenas do toque e da curiosidade do espectador. Este, por sinal, adquire o *status* de co-autor. Na série bichos, o homem tanto pode comer o hambúrguer como ser comido por ele — dependendo apenas de um arranjo do objeto-brinquedo. Alguns poemas de Sossélla têm seu *modus operandi* semelhante aos objetos de Lygia Clark. São poemas dobráveis, bichos que mudam de acordo com a necessidade de quem está brincando. Este é o caso de textos presentes em livros como **Manu** (1995), **O rio no passeio público** (1996), **Um trem é um etc.** (1997), **Galhos, esqueletos** (1997), **Sossélla de Flaubert** (1997). Este último livro, por exemplo, é todo ele composto em torno de variações sobre o mesmo poema e utilizando os mesmos versos básicos. Versos-peças inteiros de um poema aparecem em outro, nas páginas seguintes:

a bengala de charlie chaplin:
 inscrições japonesas¹¹⁷

mamão na fruteira

cheiro de chá¹¹⁸

meio sol

a bengala de charlie chaplin¹¹⁹

¹¹⁷ SOSSÉLLA. *Sossélla de Flaubert*, p. 30.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 50

cheiro de chá
e de pintura nova

(mamão na fruteira:
meio sol)

não é qualquer família
nesta casa de paranavai¹²⁰

Esses versos são fragmentos de poemas apresentados no início do livro. A cada página, o autor faz uma associação livre de pedaços de poemas para compor novas peças — o que justifica o próprio projeto do livro. **Sossélla de Flaubert** é uma leitura particular do perfeccionismo do romancista francês Gustave Flaubert, famoso pela procura insistente de um *mot juste* para integrar a peça literária. Também é uma busca insistente do poeta, que mira-se no exemplo do escritor francês: “são gustave flaubert/ e esta incurável doença eterna:/ melhorando uma única frase melhorando¹²¹”.

3) O terceiro elemento é a mescla entre a linguagem verbal e outras linguagens como o cinema e o sonho. Como já foi dito no início deste capítulo, esses tipos de linguagens começaram a misturar-se à literatura principalmente no final do século XIX, com as transformações do mundo da arte literária e dos meios de reprodução técnica. A grande invenção do século, o cinema, o desenvolvimento da imprensa, a interpenetração de esferas no campo das artes presente nos movimentos de vanguarda: todos esses fatores influenciaram a produção literária do século XX. Na poesia de Sossélla, a utilização do cinema como técnica e metáfora da criação poética procura o desenvolvimento de uma linguagem exclusiva, com um modo bastante próprio de funcionamento. O cinema é a técnica central, com que mantém diálogo constante.

4) O quarto elemento é o riso. Em seu estudo sobre a poesia paranaense recente, o crítico Reinoldo Atem vê duas grandes vertentes nos poemas de Sossélla¹²². Uma delas é o sonho, entendido como uma forma de o poeta libertar-se da estrutura social repressora, e a outra é o universo satírico. Para o crítico, essa segunda vertente está mais ligada a uma questão formal, envolvendo a técnica do poema, do que perfigurando uma unidade temática. Ao falar do riso, Atem refere-se principalmente aos conceitos de

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 51

¹²⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹²¹ *Ibid.*, p. 28.

¹²² ATEM, p. 216.

comicidade presentes na obra de Sossélla — e que se manifestam nas formas literárias adotadas: paródias, textos obscenos, adivinhas, quadrinhas satíricas e textos curtos tradicionalmente ligados, na história da literatura, a intenções jocosas e cômicas, como os epigramas e, mais posteriormente e numa utilização irônica, as inscrições tumulares. São textos em que prevalecem os jogos de palavras, as construções chistosas e o uso de paronomásias, presentes em textos como:

Por causa de
o mundo novo, dvorák
preferi olhar
mais tarde: o interior de um kinder ovo¹²³

ou mesmo:

conheci
van gogh
lendo x-9¹²⁴

e

conosco
ninguém
podosco¹²⁵

Nos três textos acima, identificam-se usos de comicidade estruturados de forma similar. O efeito dos poemas dá-se em virtude da rima semântica, que respeita o princípio de paralelismo. Nesse tipo de rima, a semelhança dos sons de uma palavra em relação à outra tende a interferir e potencializar a relação de significado¹²⁶. Assim, geralmente espera-se que uma palavra que mantenha rima semântica com outra tenha também significado parecido. Na poesia de Sossélla, a comicidade está relacionada com a surpresa exatamente por isso: o significado da palavra esperado e previsível dá lugar ao insólito. A comparação entre o primeiro verso e o segundo, com o qual mantém parentesco sonoro, é

¹²³ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Copyright*. Paranavaí: do autor, p. 21.

¹²⁴ SOSSÉLLA. *Tatuagens de Nathannaël*, p. 106.

¹²⁵ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Nunca mais outra vez*. Paranavaí: Do autor, 1986, p. 68.

¹²⁶ COHEN, p. 82.

inevitável. Assim, “mundo novo” estabelece uma relação de contraste e surpresa com “kinder ovo”, “van gogh” com “x-9”, “conosco” e “podosco”, produzindo o efeito cômico.

Mas qual o significado desse efeito cômico na poesia de Sossélla e como ele pode estar relacionado com as idéias de “código decifrador” e “linguagem esquecida”, trabalhados anteriormente? O riso tem, na poesia sosselliana, o dom da subversão e da reivindicação de um espaço perdido dentro da linguagem do dia-a-dia, que aos poucos vai-se enfraquecendo e perdendo o significado. Ao mesmo tempo, tem a função carnavalizadora, segundo a idéia de que é um ritual que possibilita a purificação de um sentido do seu dogmatismo e seu caráter unilateral, transformando-se numa forma de observação da verdade¹²⁷. O riso é o mundo visto pelo avesso. A observação do seu contrário possibilita inverter a situação e atribuir um sentido ambivalente às coisas. Dessa forma, o pintor Van Gogh tem sua aura despida e maculada ao ser encontrado pelo poeta numa revista popular chamada X-9. Trata-se de um símbolo da alta cultura, digamos assim, sendo confundido, pela sonoridade, com um objeto da cultura de massa. A mesma relação existe no poema que contém os pares “mundo novo” e o “kinder ovo”. Além da identificação sonora — as duas expressões têm o mesmo número de sílabas e sonoridades análogas — há uma forte identificação de sentido. A palavra “ovo”, contida em “novo” tem em comum o significado do nascimento e da novidade. Ao entrar em choque, é como se uma expressão fosse o avesso da outra, revelando o que existe de contradição por dentro do significado.

Em face das características da poesia de Sossélla — poema curto, vocabulário coloquial misturando-se a referências cultas, a retomada de formas afeitas à crítica social como os epigramas (grafitos da literatura clássica) — podemos ligá-la a uma matriz modernista. De fato, é impossível não associar muitos de seus poemas à negaça e à verve de Oswald de Andrade, principalmente. O que difere os dois, basicamente, é a abrangência e são os propósitos poéticos do riso. Oswald e os modernos utilizavam o poema-piada como uma forma de sátira direta à literatura produzida no País e ao caldo indigesto resultante de uma colonização cultural que privilegiou o ponto de vista do conquistador europeu. Essa poesia também revelava a linguagem pomposa e “penumbrinsta” dos estilistas parnasianos, que não tinham qualquer possibilidade de representar o espírito

¹²⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnB, 1983, p. 105.

moderno nascente. Oswald e os modernos tinham um humor destruidor e ao mesmo tempo construtivo. A poesia de Sossélla, cuja comicidade não consiste numa base social ampla, centra-se na crise da linguagem e do próprio poeta enquanto agente de transformações sociais. Marcadamente pessoal e subjetiva, essa poesia cômica está centrada na auto-ironia do poeta, uma espécie de reconhecimento da limitação do indivíduo dentro da sociedade sem muitas saídas. O riso de Sossélla, embora tenha funções carnavalescas, é mais mórbido do que o do poeta modernista.

Essa visão de beco sem saída está presente de forma mais clara em dois livros marcadamente cômicos do autor. São os volumes **Nunca mais outra vez** (1986), e **Vida, carrossel da morte** (1989), que contêm textos exclusivos e poemas selecionados de outros livros, apresentados na forma de epitáfios, geralmente com uma intenção cômica. O poeta coloca-se numa posição depreciativa: está morto, distanciado dos vivos — e talvez por isso mesmo esteja num patamar supostamente mais crítico. Como o “defunto autor”, ou “autor defundo” das **Memórias póstumas de Brás Cubas**, o poeta coloca-se numa posição de desdém e distanciamento em relação à humanidade, o que consegue através do riso. No entanto, a sua gargalhada crítica volta-se também sobre seu próprio corpo, perfazendo aquilo que Bakhtin chama de riso ambivalente e universal, que é voltado tanto para o detentor do poder, quanto para o emissor ou autor da peça cômica e travestimento lingüístico¹²⁸. Nesses livros, é possível encontrar poemas como:

eis-me na terra prometida¹²⁹

aqui as aves
não gorjeiam
corvejam¹³⁰

esta nem o sigmund explica
vai-se o corpo e o ego fica¹³¹

deixem-me
insepulto e nu

¹²⁸ BAKHTIN, p. 57.

¹²⁹ SOSSÉLLA. **Nunca mais outra vez**, p. 10.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 25.

urubu não come urubu¹³²

Os poemas, extremamente irônicos, constroem a privilegiada situação de um poeta que, mesmo sob sete palmos de terra, pode escrever os próprios epitáfios. Em vez da comiseração diante da morte, que na poesia romântica chega a adquirir um papel erótico, entram em cena a ironia e a dessacralização. Sossélla trata o rito da morte com bastante intimidade e ironia, destruindo sua aura, que adquiriu, nas sociedades contemporâneas, um sentido de tabu: devido a uma série de questões como o desenvolvimento da tecnologia, as mudanças sociais e religiosas, a morte deixou de ser, na sociedade contemporânea, um problema privado, passando a ser do interesse e responsabilidade de instituições científicas desumanizadas como o hospital e a clínica. O corpo do morto não pertence mais à família, mas a instituições privadas e públicas. Além disso, a morte deixou de ser visível na sociedade contemporânea: em vez de morrer em casa, esperando a extrema unção entre os familiares, o moribundo é abandonado e isolado em unidades de tratamento intensivo, que têm autoridade sobre seu destino. Em vez do cortejo que pára a cidade e reúne seus habitantes, o enterro moderno é feito em capelas localizadas na própria estrutura dos cemitério, de forma silenciosa, higienizada e discreta — sem atrapalhar a vida produtiva que está do outro lado dos muros do cemitério¹³³.

Na poesia de Sossélla, o corpo morto está exposto e oferece ao espectador todas as suas particularidades. Em vez de passar por uma transformação respeitosa, gerada pelo próprio tabu que representa a morte e que garante a restauração da reputação do defunto, o corpo morto de Sossélla está exposto a todos os tipos de xingamento, como se fosse a encarnação do poder que deve ser destronado. Parafraseando Mário de Sá-Carneiro (“Quando eu morrer batam em latas,/ Rompam aos saltos e piparotes”¹³⁴), o autor afirma: “quando eu morrer/ exijo somente/ me xinguem/ a todos os pulmões”¹³⁵. Assim, tanto a morte quanto a vida são, para o poeta, duas situações que se igualam: a vida que não foi boa, a morte que é um incômodo. A poesia epitafial de Sossélla traduz uma situação bastante ambivalente — na qual a sepultura lacrada e o cemitério deserto representam desilusão, metáfora do aprisionamento e aporia de um ser que cava e não encontra saídas,

¹³¹ SOSSÉLLA. *Vida, carrossel da morte*, p. 116.

¹³² *Ibid.*, p. 34.

¹³³ Sobre esse tema, ver: ARRIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Trad. Priscila Vianna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, e MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

¹³⁴ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Antologia Moderna*. São Paulo: Iris, s/d, p. 103.

mas também revela uma nova sociabilidade e o poder de interferência do morto dentro da sociedade dos vivos (“me despeço com a ameaça de retornar”¹³⁶). Tentando não fazer da morte um inferno, o poeta procura associar-se a integrantes da nova comunidade intramuros (“? quando é a reunião/ dos condôminos ?”¹³⁷) e também operar através de uma ética extremamente ambivalente e carnavalesca, onde para se adaptar ao novo meio vale até tentar “subornar o anjo da guarda”¹³⁸, numa alusão ao caráter semovente da ética da sociedade brasileira.

3.4. Uma lírica negativa

Boa parte da poesia moderna é marcada por uma constante tensão. Tanto o estado emocional que gera a poesia quanto a sua materialização em verso representam um certo desajuste e inquietação do eu lírico em relação ao contexto social em que está inserido. Um exemplo claro disso é a poesia de T.S. Eliot. “The Waste Land”, poema publicado em 1922, período entre as duas guerras, representa uma realidade misturada e tensa, como se fosse uma previsão de um futuro sombrio e apocalíptico; apenas uma década e meia mais tarde eclodia a II Guerra Mundial, um dos acontecimentos mais trágicos do século XX. Esse modelo de arte pessimista e ao mesmo tempo extremamente crítica é principalmente reflexo de acontecimentos históricos que constituíram o século XX.

O historiador Eric Hobsbawm fala de um século XX formado por contrastes, em que convivem uma era de catástrofes e um período áureo de bem-estar e convivência social. Por um lado, nosso século registrou conquistas na área da ciência e tecnologia, trazendo conforto para um número crescente de pessoas, além da consolidação de direitos civis e a busca de uma sociedade mais organizada e cooperativa. Por outro lado, o século XX foi também o período em que houve os maiores genocídios, guerras e catástrofes da história da humanidade, com o desenvolvimento da intolerância racial e a busca de poder totalitário. Nas palavras do historiador, “houve, a partir de 1914, uma acentuada regressão

¹³⁵ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Ao vencedor, as batalhas*. Paranavaí: Fundação Cultural de Paranavaí, 1987, p. 37.

¹³⁶ SOSSÉLLA. *Nunca mais outra vez*, p. 34.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 14.

dos padrões então tidos como normais em países desenvolvidos e nos ambientes de classe média e que todos acreditavam piamente estivessem se espalhando para as regiões mais atrasadas e para as camadas menos esclarecidas da população.¹³⁹

Ao mesmo tempo, o século XX assistiu a uma enorme transformação quanto aos suportes de expressão artística. A literatura, uma das formas dominantes, sofreu uma forte pressão dos meios eletrônicos e do desenvolvimento da imprensa, que passaram a influenciar e a transformar a sensibilidade das pessoas. O desenvolvimento da cultura de massa passa a gerar uma forte transformação no conceito de arte. O poeta, cuja matéria-prima é a palavra escrita, vê-se no impasse de fazer arte para uma audiência cada vez mais reduzida e, por isso mesmo, volta-se para a experiência interior ou para o próprio umbigo. É claro que poemas como “The Waste Land” vão além da simples expressão egocêntrica de seu autor; no entanto, mostra uma negatividade espinhosa e intensa, em que os fragmentos de sua construção representam também a impossibilidade de comunicação e unidade¹⁴⁰.

De formação e interesses bastante diversos dos de Hobsbawm, o crítico George Steiner apresenta um ponto de vista semelhante ao do historiador inglês. Para Steiner, o século XIX foi embalado pela euforia pós-revolucionária, pelo entusiasmo do desenvolvimento da ciência, industrialização e crescimento econômico, que encontraram eco no Positivismo. Em meados do mesmo século, no entanto, começou a se desenvolver uma onda de relativismo e pessimismo, que foi incorporada nas produções artísticas. Trata-se do *ennui*, uma sensação caracterizada por múltiplos processos de frustração que seria — como é o caso da consciência despertada pela era da catástrofe de Hobsbawm — um reflexo do momento histórico conturbado¹⁴¹. É dessa inquietação, entropia, sensação de desajuste social que nasce a poesia moderna.

Uma das fontes da poesia de Sossélla é exatamente essa linhagem da poesia moderna; ou se quisermos, da arte moderna. Há muitas referências em seus poemas e ensaios a personalidades do mundo das artes (e a suas obras, evidentemente) que carregam o estigma do *grand ennui*, para usar a expressão de Steiner. Perguntado sobre os artistas que teriam influenciado sua obra, Sossélla lista nomes como os de T.S. Eliot, Rilke, Paul Celan, Georg Trakl, Manuel Bandeira, Paul Valéry, W.H. Auden, Kafka, Dostoiévski,

¹³⁹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 22.

¹⁴⁰ JUNQUEIRA, Ivan. *À sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1984, p. 23.

¹⁴¹ STEINER, George. *No castelo do Barba Azul*; algumas notas para a redefinição da cultura. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 20.

Nietzsche, Lima Barreto, Giovanni Papini, Van Gogh, Antonin Artaud, cujas obras estão relacionadas quase sempre a uma tensão entre o indivíduo e seu meio social, vislumbrando perspectivas bastante pessimistas¹⁴².

Sossélla fez questão de pôr no início de seus livros epígrafes de autores que observam sempre o lado negativo da existência e a falência da vida em sociedade: “A grandeza da vida é ser um fracasso; a grandeza da vida é ser uma ferida”, na epígrafe de Charles du Bos¹⁴³, abertura de **Tatuagens de Nathannaël** ou mesmo “que é o belo senão o grau/ de terrível que ainda/ suportamos?”, de Rilke¹⁴⁴, que encabeça seus **XXX poemas**. Ou mesmo: “tente de novo, fracasse de novo./ fracasse melhor”, de Samuel Beckett¹⁴⁵, no livro **Off sina**.

Essa trajetória de escolha temática pode ser entendida na perspectiva do terceiro poema matalingüístico que inicia **Tatuagens de Nathanaël**:

o que recolho das andanças
das praias do ninguém

poesia (iii)

Nesta definição de poesia, o poeta evidencia a criação como um ato solitário, incapaz de ser compartilhado por um público. Talvez destaque aqui, entre outras coisas, a grande transformação sofrida pela poesia no século XX por conta das mudanças de audiência em virtude do desenvolvimento de novas formas artísticas e da cultura de massa. A poesia, agora sem um público amplo, é identificada com uma arte solitária, que expressa as tensões do indivíduo e o seu meio social. Ao mesmo tempo, a poesia representa uma busca, um fim em si (“andanças”): é uma experiência única, que exige o afastamento do meio social conturbado para um lugar solitário e distante. O silêncio, a procura, o isolamento são as condições *sine qua non* da existência do poema. Sem elas, não há possibilidade de existência do estado poético e a materialização desse estado nas palavras.

Centrada no próprio umbigo ou nos entornos do corpo do poeta (a biblioteca, a casa, os filhos, os livros e filmes por ele consumidos ao longo da vida, os fatos cotidianos

¹⁴² SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Séric Paranaenses* N.º 4. Curitiba, Scientia et Labor, 1989, p. 12.

¹⁴³ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Tatuagens de Nathanaël*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1981, p. 9.

¹⁴⁴ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *XXX Poemas*. Paranavaí, Edições Cavalo Marinho, 1990, p. 6.

¹⁴⁵ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Off sina*. Paranavaí, Edições Meio Dia, 1993, p. 7.

que se mostram à sua vista), essa concepção poética evidencia uma atitude totalmente individualista, que se reflete tanto na escolha dos temas quanto na das formas poéticas. Surgida numa época em que floresciam no País os movimentos de arte popular e panfletária, a poesia de Sossélla ignora no entanto quase totalmente a idéia de arte engajada. O público, se existir, é apenas uma peça na sua criação. A poesia é, pode-se dizer, uma forma de expressar a *negatividade* das coisas, de uma realidade que não pode ser transformada pelo leitor.

Em toda a obra de Sossélla, essa negatividade está bastante presente. Desde a eleição de temas como a morte, o fracasso, a auto-ironia, a solidão, o individualismo, até a escolha dos meios através dos quais esses elementos são articulados no texto: o chiste, o epigrama, o poema-piada, a ironia, a paródia, a apropriação de linguagens extra-literárias. Essa idéia é representada de forma mais marcante na utilização que Sossélla faz, em seus poemas, de pessoas e personagens já existentes na vida real ou nas páginas de romances, que são retomados pelo autor. São personalidades como Vincent Van Gogh, Milton Carneiro, Ernani Reichmann, Jó, Hamphrey Bogart, o cowboy americano, que integram a mitologia particular do autor e transformam-se em elementos ficcionais, pelas reiteradas alusões. Essas personagens vão-se formando ao longo de toda a obra do autor por meio de referências cruzadas.

O caso de Vincent Van Gogh talvez seja o mais significativo. Ele é, para Sossélla, o grande modelo de artista; resume, até certo ponto, o ideal de arte almejado pelo poeta e as contradições de sua poesia. É preciso frisar que Sossélla apropria-se de características da personalidade de Van Gogh, mesclando-as aos objetivos de sua poesia. A escolha deve-se ao fato de que Van Gogh carrega em sua figura (e no que foi construído em torno dela) certos ideais da arte moderna, como a fusão entre a vida trágica, marcada pelo pessimismo, desilusão, isolamento, desajuste social, e uma arte que consegue expressar essas tensões.

Sossélla dedicou vários títulos de livros e poemas ao pintor holandês: **Estudos para um retrato de Van Gogh** (1992), **Montagem da importância de um desdentado para Van Gogh** (1994), **Pulsações coloridas de Van Gogh** (1995), **Os girassóis, Van Gogh** (1995), **Vangoghiana** (1996), além de comentários críticos. Assim como outras personalidades reais citadas pelo poeta, Van Gogh é “recortado” da vida real (ou da lenda que se criou em torno de seu nome) para tornar-se uma personagem (mito) do universo lírico de Sossélla. Na verdade, o poeta paranaense seleciona e destaca traços do artista, misturando-se ao jogo de relações com as outras personagens de sua mitologia pessoal. O

Van Gogh de Sossélla bem poderia dizer que a pintura é: “o que recolho das andanças/ nas praias do ninguém”, já que se trata de uma personagem solitária, que representa a angústia do artista moderno.

O entendimento da figura de Van Gogh na obra de Sossélla pode ser feito de forma mais ampla a partir de uma formulação teórica sobre os mitos. Ao comentar um livro de Ian Watt sobre a permanência de mitos como Dom Quixote, Robinson Crusoe, Dom Juan e Fausto, o crítico Tzvetan Todorov mostra que “o mito transcende a obra do autor e ressurge no trabalho de outros¹⁴⁶”. A era moderna, segundo Todorov, apresenta de forma recorrente esses quatro mitos. Todos apresentam características negativas: busca uma forma de vida individualista que entra em choque com os interesses gerais de seu meio social, com desenlaces bastante frustrados. Esses mitos teriam permanecido na cultura ocidental, sendo retomados por outros autores.

Não se quer dizer aqui, evidentemente, que a apropriação de Van Gogh feita por Sossélla esteja diretamente ligada à teoria exposta por Todorov. No entanto algumas características desses mitos, relacionados com a modernidade, são retomadas pelo poeta paranaense em sua mitologia particular. De forma semelhante aos mitos citados acima, o Van Gogh de Sossélla apresenta características de fracasso na sua tentativa de busca de um caminho individualizado, mostra o poema a seguir:

vangoghiana (i)

retratado por van gogh
o dr. félix rey utilizou o quadro
para diminuir uma corrente de ar na cozinha¹⁴⁷

Este poema é um recorte de um fato ocorrido na biografia de Van Gogh — talvez até mesmo uma lenda. A veracidade não importa. Para o poeta, o que vale dizer é que as obras de Van Gogh, que contribuíram para o surgimento de uma arte nova (sendo, mais tarde, motivo de especulação financeira, quando um dos quadros do pintor alcançou, num leilão em 1987, o valor de US\$ 36 milhões), foram totalmente ignoradas pelos seus contemporâneos. Consta que Van Gogh nunca vendeu um quadro em vida, apesar de, nos

¹⁴⁶ TODOROV, Tzvetan. Os mitos de fundação do individualismo moderno. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19 mai. 1996, Mais!, p. 9.

¹⁴⁷ SOSSELLA. *Estudos para um retrato de Van Gogh*. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1992, p. 45.

últimos anos de sua existência, ter-se dedicado integralmente à pintura. Destacando essa característica da vida de Van Gogh — e identificando-se com ela — o poeta evidencia o artista cuja obra é genial. No entanto, essa obra está longe da compreensão de seus contemporâneos.

Van Gogh é identificado com o mito do individualismo moderno de que fala Todorov. Em suas ações solitárias pode ser comparado à figura de Dom Quixote de La Mancha, lutando contra os moinhos de vento e observando um tipo de verdade que não é percebida por ninguém. Também pode ser comparado ao mito do Fausto: a busca de um conhecimento e poder ilimitado que, no entanto, entra em choque com as próprias limitações humanas. Tanto Fausto quanto Dom Quixote desistem de seus intentos. Van Gogh, embora tenha-se tornado uma espécie de *super-star* do mundo das artes no século XX, morreu desconhecido e na miséria. Ao se retomar as características da poesia de Sossélla enumeradas até agora, percebe-se que a idéia de negatividade, relacionada com a arte moderna, está mesclada na maior parte de sua produção.

CAPÍTULO IV

*Como todo real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.*

João Cabral de Melo Neto

*Nos mesmos rios
entramos e não entramos,
somos e não somos.*

Heráclito

4. Ao longo do riocorrente

4.1. O poema longo

O poema **O rio no passeio público** foi publicado em 1996 e escrito por Sossélla entre os dias 11 e 13 de junho de 1995, em sua biblioteca, em Paranavaí. É um poema longo que ocupa 35 páginas, formado de pequenas unidades irregulares que somam 123 versos (3,5 versos por página). O autor separou um segmento por página do livro, em vez de colocá-los na sequência de uma mesma página.

O rio no passeio público faz parte de um subconjunto da obra de Sossélla muito pouco comentado pelos seus críticos: o dos textos longos. O poeta é lembrado sempre pela sua concisão e pelo repúdio ao derramamento vocabular. Ernani Reichmann, em estudo sobre alguns poetas paranaenses, liga a habilidade de Sossélla com o verso curto à capacidade de ir além da literatura, alcançando uma dimensão transcendente através da iluminação quase incorpórea dos textos curtos¹⁴⁸. O poeta paranaense Cesar Bond afirma que Sossélla compõe legendas de filmes que o leitor deverá completar, elaborando uma imagem definitiva. Reinoldo Atem fala dos poemas que mal chegam a 3, 4 versos, contendo uma visão de mundo adequada à sensibilidade moderna: concisa, concentrada.

¹⁴⁸ REICHMANN, Ernani. **Cadernos PS I**. Passo Fundo: Do autor, 1981, p. 177.

De fato, o próprio poeta admite ter fixação pelas formas curtas. Em artigos de crítica, defende que a concisão, a não-utilização de cacófatos e comparativos é uma forma de se chegar à boa poesia. Os poemas longos devem ser exceção, permitida apenas quando deseja contrariar seu projeto de trabalho e utilizar “palavras a granel”, já que “tinha uma necessidade interior para essa exposição mais alongada”¹⁴⁹.

Sossélla apresenta modelos diferentes de poemas longos. O primeiro deles é formado por textos de uma só página, os poemas volantes, contendo de 20 a 40 versos. Exemplo: **Para Georg Trakl, tomando café** (1990), **De um filme antigo e Flores oníricas, líricas** (1996). Nesses textos, a noção de unidade é bastante presente, embora o poema seja construído com base na fragmentação. Integram o outro modelo poemas longos que se estendem por todo um livro, e não se limitam à percepção de uma única página. São textos com mais de 50 versos estruturados ao longo de 20 a 40 páginas, como é o caso de **O rio no passeio público**, **Livro de Jó** (1993), **Manu** (1995). Neles, a unidade não é tão firme quanto no modelo anterior devido à sua própria forma de apresentação. Abre-se caminho para diversidade e para uma fragmentação mais intensa.

O que diferencia os poemas longos de Sossélla do restante de sua obra (incluindo aqui os dois modelos) é o maior nível de entropia que trazem para o texto. Sendo os poemas longos formados basicamente por fragmentos, essas subpartes se chocam gerando constantemente novas associações de significados. Já os poemas curtos são fragmentos que, somados, integram uma obra única. O entendimento de um único poema depende, às vezes, de textos presentes em outros livros de Sossélla, demandando um amplo trabalho de cruzamento de leituras. Os textos mais longos, por outro lado, são mais unitários, o que não quer dizer, na verdade, que do ponto de vista da construção os textos curtos e longos sejam totalmente diferentes. Os poemas longos continuam a apresentar cortes abruptos e utilizam a técnica da montagem cinematográfica e outros procedimentos da poesia moderna.

Aliás, é nos poemas longos, que exigem naturalmente um tempo maior de leitura, que a montagem se desenvolve de forma mais completa — já que o texto é agora um fluxo de imagens que vão sendo colocadas lado a lado e ordenadas pela leitura e divisão das páginas, no caso do segundo modelo de textos longos de Sossélla. Os poemas breves condensam o espaço-tempo necessário à prática da montagem cinematográfica. Nos

¹⁴⁹ SOSSÉLLA. Entrevista.

poemas longos, há uma distensão natural do tempo e do espaço, possibilitando combinações mais complexas.

O segundo modelo de poema longo de Sossélla, em que as estrofes são separadas por páginas — e não são colocadas apenas em uma página —, apresenta um forte nível de entropia quanto à sua organização; e por isso são os que evidenciam algumas atitudes do poeta em relação à criação poética. *Para Sossélla, o poema deve ser uma composição dinâmica e semovente, que vai sendo montada e desmontada sucessivamente à frente do leitor e pelo leitor.* Nos poemas longos, essa idéia é materializada pela forma de construção do poema, segmentado em várias páginas, em que uma unidade contrapõe-se à outra, como numa montagem cinematográfica.

Poderíamos comparar esse modelo de construção a mais uma imagem da química, já que falamos em código genético no capítulo anterior. Esses poemas de Sossélla operam de forma semelhante aos radicais livres nas reações químicas. Eles são elementos com carga elétrica extremamente reativa, que estão ligados a uma molécula mas podem unir-se a outra a qualquer momento. Nos poemas-livros de Sossélla acontece algo semelhante. Os versos comportam-se como se fossem radicais livres, que unem-se e separam-se das partes subseqüentes do texto de forma contínua.

4.2. No fluxo do rio

O rio no passeio público é um poema importante na obra do autor por ser o resultado de uma convivência com a poesia de três décadas, mostrando o amadurecimento de um caminho poético. Trata-se de um poema que contém as marcas de uma arte poética que foi-se desenvolvendo em torno da brevidade e da linguagem antenada com um repertório de convenções e conquistas estéticas da poesia moderna. Nele, tanto o aspecto temático quanto o formal mostram-se como a soma de particularidades da obra de Sossélla

150.

o rio no passeio público

¹⁵⁰ Optou-se por transcrever o poema todo, por motivo de espaço, de forma sequencial, i.e. sem a separação de cada segmento por página, conforme o livro original. Para marcar essa mudança de página, utilizamos o sinal gráfico (—). Por se tratar da exposição de uma leitura que levou em conta o texto em sua diagramação original, acreditamos que essa forma de transcrição não causará prejuízo, pois é apenas um registro. Foi utilizada a edição do autor de 1996, com tiragem de 50 exemplares.

um rio
 imita
 o reino
 —

você tem que encontrar
 bert haastra
 —

passeio público de curitiba
 em curitiba
 (algumas ilhas)
 o rio quase
 rodas & arames
 —

você tem que encontrar
 o rio certo num rio quase submerso
 de águas falsas e enganadoras
 —

o passeio público
 é fundamentalmente interiorano
 e não esquecer: o passeio público
 é municipalmente municipal.
 —

desventrado
 vocábulo em curso
 no rio do passeio público
 aqui inaugurado

um poema também necessita de enigma
 ou de enigmas:

assim ele foi
 assim ele vem
 —

você tem que encontrar
 o passeio passeio público do paraná
 —

o rio do passeio público
 é quase
 o passeio público
 —

você tem que encontrar o rio certo
 o rio do passeio público
 é quase
 o rio oise
 a lhe levar pra lá
 —

você tem que encontrar
 curitiba
 —

você tem que encontrar

bert haanstra por perto

o rio do passeio público
eco oo oásis

você tem que encontrar
aquelas ilhas perdidas
aquelas ilhas descobertas no esconde-
-esconde

você tem que encontrar
arame & rodas

neste sonho
a enorme e fina casca muito branca
quebrada se acrescenta
de quebras à esquerda
um círculo no escuro no fundo
um texto se anuncia:
ao ver uma gema de ovo
hieronimus bosch começou a acreditar em deus
de novo:
: o que mora dentro
habita lá fora
na clara madrugada do ser

você tem que encontrar neste sonho
a enorme e fina casca muito branca

você tem que encontrar
um círculo escuro no fundo

ao ver uma gema de ovo
você tem que encontrar

hieronimus bosch
você tem que encontrar

na clara madrugada do ser
você tem que encontrar

na clara madrugada do ser
habita lá fora
: o que mora dentro
de novo:
hieronimus bosch começou a acreditar em deus
ao ver uma gema de ovo
um texto se anuncia:
um círculo escuro no fundo

de quebras à esquerda
 quebrada se acrescenta
 a enorme e fina casca muito branca
 neste sonho
 —

duas coisas se encontram
 com duas coisas já encontradas:
 rodas & arames
 recôncavo externo & o concavado dentro
 —

* ninguém repara nos bichinhos
 —

* a folha da árvore folheia na grade de arame
 —

* a folha despenca o primeiro movimento
 —

* a pesada areia do passeio público nas rodas
 —

o passeio público é interiorano
 o passeio público é municipal
 principalmente
 —

* viviane no carrinho de bebê:
 —

bert haanstra
 filmou o passeio público de curitiba
 —

viviane no carrinho de bebê:
 a pesada areia do passeio público nas rodas
 a folha despenca o primeiro movimento
 a folha da árvore folheia na grade de arame
 ninguém repara nos bichinhos
 —

o passeio público do paraná
 eu já publicava muito antes do tempo
 muito antes do jornal "a gazeta" de curitiba
 —

você tem que encontrar
 bert haanstra
 você tem que re-
 encontrar bert haanstra
 filmando zoo
 no passeio público de curitiba
 —

o rio quoise
 não tem margens
 —

umas partes de mar
 ainda que sob pontes
 ainda que sobre pontes
 nas águas fundas e carbonadas

o rio no passeio público
 mancha preta de folhas mortas
 apodrece e se desmancha

o rio oise
 é quase
 o rio do passeio público
 e foi embora pra casa

O rio no passeio público carrega as marcas típicas da poesia de Sossélla. Quem o submete a uma primeira leitura visualiza uma aparente falta de lógica causal imediata, resultado de sua organização interna baseada em fragmentos. O poema é uma obra aberta a interpretações, exigindo grande mobilidade do leitor, pois se trata, também, de um texto movediço. Por essa primeira leitura sabe-se que a matéria em questão é um rio que corta o Passeio Público, na cidade de Curitiba. Percebe-se, além do rio, elementos *submersos* no poema que aos poucos vão-se chocando, gerando diferentes associações: o cineasta Bert Haanstra, o pintor Hieronymus Bosch, o sonho, o passeio da menina Viviane no carrinho de bebê, o rio francês Oise, o ovo, a grade de arame, a roda e uma voz ao fundo, que se repete, dizendo: “Você tem que encontrar”, como se algo estivesse por ser revelado.

O poema tem ainda uma característica peculiar: as unidades são repetidas e desmontadas sucessivamente, numa permuta de vocábulos e versos. À primeira vista, o texto do autor parece despregar das páginas e misturar-se de forma aleatória. Um verso que está numa estrofe passa a integrar, poucas páginas a seguir, o segmento da outra, e assim por diante. A impressão de desarticulação, que leva o leitor a “perder o fio da meada”, deve-se também ao fato de que o texto não está aparentemente estruturado sobre um movimento principal, como é o caso dos poemas narrativos. A leitura de um poema longo, formado de fragmentos, torna-se mais difícil à medida que a idéia de *diversidade* sobrepõe-se à de *unidade*: no poema é possível observar uma mistura de motivos e temas que, devido a essa multiplicidade, acenam para diversas interpretações.

Uma das funções de um movimento central é fornecer ao leitor segurança e fluência na leitura, pois traz a estabilidade aparente que a perspectiva dá à pintura, conduzindo o olhar, estabelecendo uma escala do que deve ser visto primeiro, além de

funcionar como fator de equilíbrio¹⁵¹. A opção feita por Sossélla destaca a preferência por um determinado tipo de construção exclusivamente lírica; o olhar não se fixa a uma linha que organiza as superfícies de forma estratificada, mas a vários núcleos simultâneos, que se misturam e mostram-se com a mesma intensidade aos olhos do observador.

Embora não haja um movimento central no sentido estrito, contendo uma sequência lógica e hierárquica de eventos, os fragmentos citados fazem-nos pensar em acontecimentos que estão velados — sob as águas do texto —, dos quais vêem-se apenas detalhes, e que contêm em si germes de movimentos em realização mas interrompidos pelo recorte imposto pelo poema. É como se vários movimentos simultâneos estivessem ocorrendo: a criança que é conduzida num carrinho de bebê, a conversão de Hieronymus Bosch, a folha que se desprende da árvore, a areia envolvendo as rodas do carrinho. Provavelmente tenham durado menos de um minuto — quanto tempo leva para uma folha cair ao chão? —; o instante registrado pelo poeta e transformado em poesia. Tudo isso mostra a ligação do poema com a idéia de passagem do tempo e com as artes que baseiam-se no tempo, como é o caso do cinema e da música.

Se fizermos uma comparação com a linguagem cinematográfica, pensando na própria sugestão do poeta (“bert haanstra/ filmou o passeio público de curi iba”), o poema é um filme editado a partir de imagens gravadas em separado para depois serem coladas umas nas outras. O rio aparece primeiro, seguido de Bert Haanstra, Curitiba, Hieronymus Bosch, o ovo, a folha, a grade de arame, a areia nas rodas, Viviane, tudo isso sem que façam parte de um *grande plano*, em que todos formassem uma sequência lógica. O poeta mostra, em seu “filme”, recortes de várias tomadas que vão-se somando e se misturam ao longo da leitura.

4.2.1. O rio é um etc.

De que fala o poema de Sossélla? Do universo onírico, que passa a manter uma relação com a própria estrutura do poema (“neste sonho/ a enorme e fina casca muito branca”)?; da busca de alguma coisa que se perdeu e que o poeta, com a ajuda do leitor, pretende buscar (“você tem que encontrar/ bert haanstra”)?; da passagem do tempo (“*a folha da árvore folheia na grade de arame/ *a folha despenca o primeiro movimento”); da criação poética (“um rio/ imita/ o reino”)? Da vida, que se articula em torno de símbolos como o rio, o ovo, o reino, a criança? Qual é a função de situações recorrentes, ligadas ao

¹⁵¹ LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*; análise do discurso literário. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974, p. 85-6.

mundo das artes (Bert Haanstra, Hieronymus Bosch, o rio Oise), como tudo isso está relacionado com um dos motivos mais importantes do poema que é o rio, destacado já no título?

Embora fragmentado, sem um *grande plano* que organize todos os movimentos de acordo com uma hierarquia, é possível agrupar a articulação do poema em torno da reflexão sobre a vida, que se mostra um tema de grande importância. Já na primeira estrofe, o poeta nos dá algumas pistas: “um rio/ imita o reino”, numa referência paródica ao lugar-comum “a vida imita a arte”, ou “a arte imita a vida”, mas também ao livro **Um rio imita o Reno**, de Viana Moog¹⁵². Trata-se de um *ready-made*, fragmento transportado de um contexto totalmente diverso. O romance de Viana Moog conta a história de imigrantes alemães que se instalaram no sul do Brasil na busca de criar, em terras brasileiras, uma espécie de Alemanha tropical. É a busca da vida representada pelo Reno. No poema de Sossélla, a relação é semelhante. Ao afirmar que “o rio/ imita/ o reino”, o poeta diz que a poesia é a própria vida, que está sendo revelada por uma linguagem com características específicas.

Um dos objetivos poéticos de Sossélla é usar as palavras de uma forma bastante particular, tentando criar um mundo independente do trânsito social da linguagem, conforme foi visto na análise do poema metalingüístico “poesia ii”: “meu código decifrador/ da linguagem esquecida”, no capítulo anterior. Nesse caminho, o poeta faz uso de um sistema de comunicação que utiliza as convenções artísticas de modalidades como o cinema e o sonho, diferenciando sua criação do uso comum da linguagem verbal. A vida criada na poesia é uma experiência que pertence apenas ao poeta. Ao nomear e ordenar as coisas em seu texto, o autor está dando origem a um novo universo, que não pertence ao leitor. Para penetrá-lo e conhecê-lo, portanto, o leitor deverá descobrir o funcionamento dessa nomeação e suas marcas específicas. No poema, o tema ganha corpo aos fragmentos, agitado pelos fotogramas que se movimentam no ritmo fluvial, e deve ser procurado pelo leitor.

Um índice importante aparece pela primeira vez logo no início do texto. É o verso “você tem que encontrar”, repetido em outras 13 situações — uma delas na forma “re-encontrar”, no final do poema. É uma ordem ao leitor, que deverá encontrar alguma coisa que por ventura esteja oculta no poema. Como o verbo “encontrar” é transitivo direto, são evidentes os objetos que deverão ser achados: Bert Haanstra, o Passeio Público,

¹⁵² MOOG, Viana. **Um rio imita o reino**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Curitiba, o rio, as ilhas perdidas, o sonho, Hieronymus Bosch etc., como se a busca dessas figuras e lugares fosse condição necessária para se chegar ao objetivo do poema, que é a vida. Esse busca, que é feita através da linguagem, realiza-se através do silêncio. Num dos versos que trata especificamente da poesia neste mesmo texto, o poeta diz:

desventrado
vocábulo em curso
no rio do passeio público
aqui inaugurado

um poema também necessita de enigma
ou de enigmas:

assim ele foi
assim ele vem

O poema mostra-se como a revelação de um enigma, que deverá se mostrar ao leitor em meio a um “curso”, representado aqui pela metáfora que é o fluxo do rio. A imagem do rio é extremamente importante: além de significar, na mitologia de várias civilizações, a vida e a morte, é uma metáfora da criação poética do próprio modo específico da lírica de Sossélla. Para o poeta, o poema deve ser uma obra que se move aos olhos do leitor — daí a associação freqüente com a técnica cinematográfica, o sonho e a idéia imperativa de movimento e transformação presente na modernidade. Assim, a poesia de Sossélla opera através de fragmentos que, à medida do andamento da leitura, vão-se misturando à frente do leitor, construindo significados sempre novos.

O motivo fluvial se ajusta de forma perfeita nesse poema: o assunto principal deve revelar-se ao leitor em meio a uma corrente, que embala os objetos e pessoas que devem ser encontrados pelo leitor. A escolha do rio como metáfora deve-se à insistência com que ele vem sendo usado na tradição do pensamento ocidental, o que leva a pensar nas considerações que Heráclito fez sobre a teoria do conhecimento, usando uma imagem fluvial. Segundo o pensador grego, não pode o mesmo homem atravessar o mesmo rio duas vezes; sendo diferentes nos dois momentos o homem e o rio. Isso significa que os sentidos do homem captam apenas as *sombras* do que foi. A verdade não é senão um processo: nada pode ser percebido de maneira estática; há sempre uma superação incessante dos instantes. Sobre Heráclito diz Hegel:

Decorre imediatamente do seu princípio, *de que tudo o que é ao mesmo tempo não é*, o fato de ele esclarecer que a certeza sensível não possui verdade alguma. Pois ela é justamente aquilo para quem

o que é, como existente, é certo — esta certeza é aquilo para a qual algo subsiste, que na verdade não é desta maneira.(...) ¹⁵³

Tudo é um *vir-a-ser* no corpo do poema, embalado pelo fluxo do rio. No texto, Sossélla pede que o leitor encontre lugares e pessoas, que representam sensações pessoais, integrantes da mitologia do poeta. São imagens que, embora façam parte do mundo da cultura, ganham significado próprio e instável no corpo do poema, seguindo a idéia da renovação constante, presente no rio, e em outros arquétipos utilizados no mesmo poema (a roda; a água; a ilha, no sentido de refúgio ao mundo real; o ovo). Entre essas figuras e lugares estão Bert Haaststra; o Passeio Público; Curitiba; Hieronymus Bosch; Viviane no carrinho de bebê; a vegetação do Passeio Público.

4.2.2. Imagens justapostas

Cada um desses elementos que associam-se ao significado do rio estão ligados ao tema da vida. O espaço onde ela se forma, pela recorrência no texto, é o Passeio Público de Curitiba. Trata-se da incorporação de um lugar, uma paisagem, da aura que o envolve. O tema do texto é expressado através da representação desse lugar no poema, capaz de evocar a emoção do poeta. Ao incorporar um lugar freqüentado na infância, e que tem um significado latente para a cultura local, o poeta utiliza no fluxo constante do poema os sentidos desse espaço sob uma ótica individualista. O Passeio Público, um parque que funciona ainda hoje como zoológico, é um dos espaços que fazem parte da história cultural da capital paranaense. É um local de lazer e sociabilidade localizado no centro da cidade, por onde passam os mais variados tipos de pessoa.

Criado há 112 anos para formar um aterro de uma área pantanosa no centro da cidade, o Passeio Público foi o único parque da capital paranaense até os anos 60. Foi, durante muito tempo, a opção de lazer indispensável nos finais de semana, atraindo principalmente o segmento popular curitibano que, depois de uma semana de trabalho, aproveitava o parque para descansar. Mais recentemente, nos anos 70, com as mudanças urbanísticas da cidade, entre elas a criação de novos parques ecológicos, o crescimento de bairros de classe média alta e a desocupação do centro, o Passeio Público passou a ser freqüentado unicamente por pessoas de baixa renda e migrantes que chegavam à cidade do

¹⁵³ HEGEL, Georg W.F. Crítica moderna. Trad. Ernildo Stein. In **Os pré-socráticos**. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 106. Os grifos são nossos.

interior do Estado em busca de trabalho na capital. Com o tempo, foram-se aglomerando na região do Passeio Público e na rua Riachuelo uma área de baixa prostituição, que até hoje incomoda as autoridades municipais.

Uma reportagem do início dos anos 80, época em que o passeio público ainda recebia um significativo fluxo de visitantes, referia-se a uma “fauna humana”, devido à grande variedade de tipos que freqüentavam o parque, por conta dessa mistura de gentes que aconteceu nos anos 70. As pessoas eram, então, comparadas aos animais que estavam atrás das grades e gaiolas, exclusivamente para serem vistos. Esta comparação evidencia uma grande mistura de perfis e vidas humanas, dando forma a uma alma específica para o local, parte do imaginário da população de Curitiba. Atento às “faunas humanas” que rondam os espaços públicos e privados da capital paranaense, o contista Dalton Trevisan ajudou a plasmar uma geografia de sentidos, envolvendo o Passeio Público numa névoa de mistério. Assim, ao atravessar o parque, a moça indefesa poderia ser surpreendida pelo tarado que estava atrás das árvores, escondendo os instintos básicos, dividido entre o homem e o animal. O passeio público é um espaço que mistura tanto o decoro burguês quanto o desejo selvagem.

A utilização, na reportagem, da expressão “fauna humana” apresenta, é claro, um tom pejorativo. Desde o início de sua existência, o Passeio Público conviveu com a prostituição, pois antes mesmos de se tornar parque, o banhado que compunha a paisagem tinha como vizinhas as moças do baixo meretrício. Com o grande afluxo de migrantes a Curitiba nos anos 70 e 80, esse parque passou a ser uma das opções de lazer preferidas das classes marginalizadas. É um espaço que, embora esteja no centro da cidade, destoa do discurso oficial da cidade — o da Curitiba primeiromundista, formada por uma classe média influente e próspera. Os que passeiam no parque são pessoas que, marginalizadas pelo processo sócioeconômico, são depositárias de uma outra realidade na paisagem da metrópole burguesa.

É oportuna a referência ao filme *Zoo*, de Bert Haanstra, visto por Sossélla nos anos 60, exatamente devido a essa mistura de esferas que representa o fluxo do rio no poema e o Passeio Público. Esse filme é um documentário com linguagem experimental que mostra um jardim zoológico, como o Passeio Público, em que os bichos estão fora das grades e os homens dentro delas. Há, portanto, uma inversão de papéis, como se o filme quisesse evidenciar, através de uma imagem surreal e absurda, alguns contradições existente no ser humano. No poema de Sossélla, a escolha de um jardim zoológico como *set* de filmagem se deve ao confronto que se dá nesse espaço entre animais e seres

humanos. O filme é uma crítica à organização social, que separa o humano do animal. Sobre o filme, Sossélla fez o seguinte registro no seu livro de memórias:

Na Biblioteca Pública, o curta-metragem “Zoo” (Zoo, 1961; Bert Haanstra). Homens e bichos no zoológico, no ângulo observativo dos visitados. A câmara se movimenta na frente e por trás das grades: os animais se admiram nesse documentário genial. O macaquinho careteia para o menino careteando. O vestido estriado e a zebra olhando. O carrinho transporta a bicharada e, no mesmo plano, a criançada num outro carrinho. Pessoas e bichos dormindo, exceto duas senhoras que matraqueiam sem parar: o instrumento musical emite guinchos. No final, desfilam rostos humanos — quase fotográficos — feíssimos, culminando com o pavor do macaco, as mãos escondendo os olhos. “Zoo” é uma obra-prima da cinematografia¹⁵⁴.

No poema de Sossélla, Bert Haanstra é o primeiro a aparecer. Se o Passeio Público é o espaço evocado no texto, o cineasta holandês está rodando um filme dentro desse *set* (“bert haanstra/ filmou o passeio público de curitiba”), direcionando o significado do poema. Como qualquer obra artística, o cinema também é uma representação fragmentada do real, fazendo paralelo com a poesia. No pequeno comentário que fez sobre o filme *Zoo*, Sossélla destaca a inversão de papéis entre seres humanos e bichos: a “obra-prima” cinematográfica coloca crianças e bichos em carrinhos de bebês e baralha os significados entre o que é humano e animal. No filme de Sossélla, estão presentes para compor essa “fauna humana” do Passeio Público personagens como o próprio cineasta, Viviane no carrinho de bebê, o pintor Hieronymus Bosch, o rio, as ilhas perdidas, a folha que se solta da árvore e roça a grade do parque: todos esses elementos embalados pelo movimento do rio.

Para intensificar o sentido de avesso, o poeta cita um episódio envolvendo o pintor Hieronymus Bosch, que teria começado a acreditar em Deus ao ver uma gema de ovo, segundo o poema. Um dos pintores preferidos de Sossélla, a quem dedicou dois livros (*De Hieronymus Bosch* e *Em Hieronymus Bosch* (1997), Bosch expressa uma concepção de mundo ambivalente, em o feio e o bonito, a morte e a vida se misturam, numa harmonia feita de contrários e elementos totalmente dispares. No poema, o mundo do avesso se materializa na troca insistente dos versos ao longo dos segmentos, entrando em choque com todos os motivos que formam o texto, tornando o poema polissêmico,

oferecendo praticamente um conjunto de significados bastante amplo. Observa-se uma tensão sobre o sentido da representação e a busca de uma língua ideal, bastante subjetiva e difícil de reconstruir, em constante diálogo com as poéticas da modernidade.

¹⁵⁴ SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **Os filmes, mais ou menos**. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1989, p. 56.

CONCLUSÃO

5. Uma poética contemporânea

A poesia produzida no Paraná conhece dois momentos importantes: o movimento simbolista, ocorrido em Curitiba, no final do século XIX e início do atual e a explosão criativa dos anos 70 e 80, que, revelando a geração de Leminski e Sossélla, agregou também poetas que já vinham publicando seus livros. Esses dois momentos merecem têm destaque não porque apresentaram, no seu conjunto de obras e autores, uma contribuição renovadora para a literatura brasileira, mas essencialmente porque neles se viu o lirismo propor-se como canal privilegiado à manifestação estética paranaense.

Esses conjuntos distintos têm em comum o intenso diálogo com a produção externa. Longe de ser criações surgidas do nada, os períodos mostram o diálogo travado entre a produção local e a externa, seja através de inspirações estrangeiras, como é o caso do simbolismo paranaense, com a assimilação da poesia francesa, seja de ordem nacional, como foi o caso das obras criadas pelas gerações de Trevisan e Sossélla. A forma como a obra alheia penetra na poesia produzida no Estado é determinante para a sua formação, já que prevalece nesse *corpus* literário uma descontinuidade constante. Por não haver uma tradição literária paranaense, os escritores abrem-se com mais facilidade à influência chegada de fora.

Assim, uma das formas de se entender a poesia feita no Paraná é observar como a informação estética exterior e nova se articula na obra dos poetas locais. O que resulta desse diálogo é um conjunto de textos que manifesta ou o impulso de *segregação* ou o de *agregação*. Ou seja, eles diferenciam-se pelos níveis de redundância e inovação da informação estética em relação ao código de domínio do público leitor. De uma forma geral, a poesia paranaense é formada por um conjunto de textos em que prevalece o impulso de *agregação* e diluição das grandes conquistas estéticas empreendidas por autores que plasmaram seus trabalhos fora do contexto paranaense. Os momentos de *segregação* constituem exceções.

Um exemplo disso é o movimento simbolista paranaense, tido como a manifestação literária coletiva mais importante do Estado. Apesar de inspirado numa poética que originou as vanguardas do início do século, apresentava um alto nível de redundância ao diluir a matriz francesa dessa poética. Trata-se, portanto, de uma poesia de *agregação*, que não trouxe inovações para o sistema literário local. As obras de poetas como Emiliano Pernetta e Dario Vellozo estão mais relacionada com a poesia parnasiana que Olavo Bilac produzia no Rio de Janeiro do que com os textos experimentais de Mallarmé e de outros autores simbolistas.

O segundo momento de importância na poesia paranaense (anos 70 e 80 do século atual) apresenta, no entanto, algumas obras que de certa forma trouxeram inovações sob o ponto de vista da informação estética, devido às características próprias do período. Os poetas que lançavam livros e produziam poemas nessa época vivenciaram a retomada de conquistas estéticas da poesia moderna e o debate entre idéias poéticas, trazidas à luz pela Poesia Concreta, o movimento neo-concreto, a literatura engajada e a ascensão da poesia marginal, centrada no despojamento do eu lírico e no prazer quase ingênuo da linguagem. Em meio a um feixe de poéticas que defendiam pontos de vista distintos, os autores dos anos 70 e 80 abriram-se a uma poesia experimental, que buscou na pesquisa da linguagem a realização dos poemas.

Exemplo disso é a poesia de Sossélla, em permanente diálogo com sua época, que retoma elementos técnicos das vanguardas estéticas e consegue fazer uma síntese criativa e original dessas informações. Embora dialogue com o cinema, o sonho, a fragmentação e a busca de uma linguagem ideal, como alguns grandes poetas brasileiros, sua obra cria um mundo coerente e próprio. Sua poesia miúda, feita de “galhos” e “esqueletos”, é regida principalmente pelo impulso de *segregação*: a utopia do poeta é a busca de uma voz livre de resquícios ideológicos presentes nos discursos da sociedade.

Ao longo de 32 anos de poesia, Sossélla optou por uma trajetória solitária, sem fazer reverências a escolas ou grupos de poetas, não submetendo-se a regras de mercado. Diferente da produção de seu amigo e coetâneo Paulo Leminski, cuja associação da poesia ao prazer encaminhou-o para linguagens mais comunicativas — não obstante o grande empenho formal e teórico —, a poesia de Sérgio Rubens Sossélla sempre manteve uma relação de tensão com o público leitor ou, na falta deste, com um interlocutor imaginário: utiliza-se de uma mitologia pessoal que envolve heróis da comunicação de massa, figuras consagradas do mundo das artes e pessoas de carne e osso; usa temas recorrentes mas que aparecem aos estilhaços ao longo de seus 177 livros de poesia; defende uma poética do

sonho e da inspiração mas ao mesmo tempo mostra-se claramente consciente dos recursos formais disponíveis na tradição moderna e segue um projeto de trabalho com regras bem estabelecidas.

Essas características que definem uma poética manifestam-se através de alguns princípios essenciais. Na sua poesia, Sossélla busca uma forma de expressão que fuja ao trânsito social e ideológico da linguagem. O desejo do poeta não é cantar uma realidade coletiva e épica, mas buscar um idioma particular. A procura por um idioleto — idioma impossível, falado por apenas uma pessoa, e por isso mesmo despido de ideologia — leva o poeta à incorporação de outras linguagens ao discurso verbal, como as convenções cinematográficas, o universo onírico, a metáfora da criatividade infantil. Sua lírica é marcada, dessa forma, pela surpresa e pelo estranhamento, tão característicos na poesia moderna. Evidentemente, não se trata de repetir os mesmos traços distintivos da lírica dos movimentos de vanguarda ou dos fundadores da poesia moderna. Na verdade, o poeta busca reinventar e retomar formas importantes dessa tradição.

Escritor em tempo integral, muitos traços da obra do autor podem ser encontrados em sua própria vida. Sossélla não sai de casa e as intensas referências a lugares distantes e a nomes esdrúxulos em sua poesia estão ligadas mais propriamente a uma intensa vivência de leitura do que ao contato direto com as grandes paisagens do mundo. Avesso a viagens sejam quais forem os meios de transporte utilizados, o autor abomina as situações que interfiram em sua rotina de trabalho. Sua viagem se dá em torno do microcosmo das palavras, nos limites geográficos de sua biblioteca, e não como relato de uma vida cheia de aventuras e emoções.

A biografia do poeta (e a aura ficcional que dela possa surgir) pode, muitas vezes, ser comparada às trajetórias de figuras como des Esseintes e Axel, tipos característicos da estética decadentista. Tanto Axel quanto des Esseintes criaram paraísos artificiais no entorno de seus tugúrios: Axel, no seu castelo isolado; des Esseintes em sua casa de emoções artificiais. Ambos, de forma extremada, lutavam contra a ascensão de uma ideologia burguesa dominadora, que passou a existir mais intensamente a partir do final do século XIX. Sossélla, ao voltar as costas para o calor do cotidiano, preferindo o ambiente escuro de sua biblioteca, encontra um lugar neutro e isolado, onde pode criar seus livros e viver para a literatura, adquirindo um *status* quase incorpóreo dentro de seu meio cultural, sem se preocupar com os leitores e a recepção de seus livros.

Essa atitude de isolamento social pode ser comparada à própria personagem criada em torno de seu conterrâneo Dalton Trevisan, que não se deixa fotografar e nunca

concedeu entrevistas a grandes jornais brasileiros. Crítico da autolouvação literária gratuita incorporada na figura do poeta Emiliano Perneta, Dalton apenas responde com a publicação de novos livros de contos todos os anos, procurando os antídotos contra a superexposição e o desgaste de sua imagem. Essa atitude solitária é incorporada por Sossélla em sua vida e obra.

No contexto da poesia paranaense, em que há uma forte tendência ao movimento de *agregação* e assimilação de sistemas simbólicos de domínio de um público mais amplo, sua obra é bastante diferenciada. O próprio Dalton Trevisan, autor de diversos artigos irados em relação ao conservadorismo e à formação de confrarias literárias, alerta para a tendência da literatura paranaense ao louvor fácil e à mediocridade. “Como podem, você todo ancho e seus pares coroados, se levar a sério? Não se reúnem, proclamam vigília histórica; não se falam, gorjeiam trovinhas na ilha da ilusão; ó reis Ubus do ufanismo paranista, ó túmulos faraônicos da alienação espiritual¹⁵⁵”, como diz na “Cartinha a um velho poeta”, onde destina uma catilinária a um outro que é ele mesmo, como se fizesse a própria purgação, afastando de si o ufanismo paranista e o hábito, condenável, da emissão de trovinhas nos saraus literários.

¹⁵⁵ TREVISAN, Dalton. **Em busca de Curitiba perdida**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 55.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Sérgio Rubens Sossélla

1.1. Poesia

Sobrepoemas. Curitiba: Do autor, 1966.

Demarcagem. Curitiba: Do autor, 1970.

O braço direito. Pitanga: Do autor, 1977.

Noturno em sol maior. Pitanga: Do autor, 1977.

Cápsula do tempo. Ribeirão Claro: Do autor, 1978.

O cão e seu ideólogo. Assis Chateaubriand: Do autor, 1979.

Poemas de Assis Chateaubriand. Assis Chateaubriand: Do autor, 1980.

Tatuagens de Nathannaël. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

Silêncio costurando a noite. Assis Chateaubriand: Do autor, 1981.

Dez poemas para Milton Carneiro. Assis Chateaubriand: Do autor, 1982.

Epístola aos mortos. Assis Chateaubriand: Do autor, 1983.

Com a pele dos meus dentes. Assis Chateaubriand: Do autor, 1984.

Primeira cartilha para Neuza Maria. Assis Chateaubriand: do autor, 1985.

Aqui não é Noa-Noa. Assis Chateaubriand: Do autor, 1985.

Nunca mais outra vez. Paranavaí: Do autor, 1986.

Ao vencedor, as batalhas. Paranavaí: Fundação Cultural de Paranavaí, 1987.

O enterro do sol. Paranavaí: Do autor, 1988.

Don't Bogart me. Paranavaí: Do autor, 1988.

Série paranaenses n.º 4. Curitiba: Scientia et Labor, 1989.

XXX poemas. Paranavaí, Edições Cavalo Marinho, 1990.

Estudos para um retrato de Van Gogh. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1992.

Off sina. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1993.

Livro de Jó. Paranavaí: Edições Cavalo Marinho, 1993.

Eu e mim. Paranavaí: do autor, 1994.

Émile Zola quando visitou o Colégio Estadual do Paraná. Paranavaí: do autor, 1996.

O rio no passeio público. Paranavaí: Edições Cavalo Marinho, 1996.

? Por onde tem andado, Sossélla? Paranavaí, 1996

Das vegetações de Rousseau. Paranavaí: do autor, 1997.

Sossélla de Flaubert. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1997.

Galhos, esqueletos. Paranavaí: Edições Meio-Dia, 1997.

Copyright. Paranavaí: do autor, 1997.

1.2. Crítica citada

9 artigos de crítica. Curitiba: Requião, 1962.

Apontamentos de crítica — (1). Curitiba: Requião, 1963.

Apontamentos de crítica — (2). Curitiba: Lítero-Técnica, 1964.

Os filmes, mais ou menos. Paranavaí: do autor, 1981.

Milton (Erichsen) Carneiro. **Nicolau.** Curitiba, ago. 1988.

Ernani Reichmann: o(s) outro(s). **Nicolau.** Curitiba, N.º 34, 1990, p. 18-9.

Nós, de rabo de cavalo, julgando a vida. **Nicolau.** Curitiba, n.º 36, 1990.

1.3. Entrevistas

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. Paranavaí, 31 out., 2 e 3 nov. 1997.

GUINSKI, Luiz Antônio. Curitiba, 19 março 1998.

2. Bibliografia geral

2.1 Livros consultados

ALVAREZ, A. **Noite**: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. Trad. Luiz B. Pericás e Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-brasil**. São Paulo: Globo, 1990

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

_____. **Manifesto da poesia pau-brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ARRIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Trad. Priscila Vianna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O cacto e as ruínas**: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

ATEM, Reinoldo. **A poesia contemporânea em Curitiba**. Curitiba, 1990. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Paraná.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnB, 1983.

BALANKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BASTIDE, Roger. **Terre de Contraste**. Paris: Hachette, 1957.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 6. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Ana Maria L. Ioriatti e Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOND, César. Sossélla invade as retinas. **Correio de Notícias**. Curitiba, 28 abr. 1990.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1977.

BRAND, Jaques. **Brisais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997.

BRITO, Glauco Flores de Sá. **Obra reunida**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1997, p. 34.

BRITTO, Mário da Silva. A revolução modernista. In COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, volume III, s/d.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARDOSO, Alberto. **Poenau**. Curitiba: Palavra Mágica Cultura, 1988.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. Introdução. In VELLOZO, Dario. **Cinerário e outros poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria do signo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

COHEN, Jean. **Structure du langage poétique**. Paris: Flammarion, 1966.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEGEL, Georg W.F. **Crítica moderna**. Trad. Ernildo Stein. In **Os pré-socráticos**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

HOSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de S. Paulo, 1969.

_____. **Linguística. Poética. Cinema**. Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JANSON, H.W. **History of art: a survey of the major visual arts from the dawn of the history to the present day**. New York: Prentice-hall, 1967.

JUNQUEIRA, Ivan. **À sombra de orfeu**. Rio de Janeiro, Nórdica, 1984.

LAFETÁ, João Luís. **Estética e ideologia: o modernismo em 1930**. **Argumento**. São Paulo, nov. 1973.

LEMINSKI, Paulo. **Poesia concreta, Sossélla e a crítica dela**. **Diário da Tarde**. Curitiba, 6 fev. 1965.

_____. **Dario Vellozo ou Apolônio de Tiana**. **Diário do Paraná**. Curitiba, dez. 1976.

_____. **Anseios crípticos e teóricos**. Curitiba: Criar Edições, 1986.

_____. **Cruz e Sousa: o negro branco**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**: análise do discurso literário. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

L'ISLE-ADAM, Villiers de. **Axel**. Paris: J.M. Dent et Fils, s/d.

LUCIE-SMITH, Edward. **Late modern**: the visual arts since 1945. London: Thames and Hudson, 1979.

MACHADO, Brasil Pinheiro. Instantâneos paranaenses. **A Ordem**. Rio de Janeiro, fev. 1930.

_____. **Poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997, s/p.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOOG, Viana. **Um rio imita o reno**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

MURICY, Andrade. **O Simbolismo à sombra das araucárias**. Brasília: Conselho Federal da Cultura, 1976.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira — expressão e forma. **Novos Estudos**. São Paulo, out. 1991.

_____. **Panorama do Simbolismo brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PAES, José Paulo. **Anatomias**. São Paulo, Cultrix, 1967.

_____. Nós num começo de vida. **Nicolau**, Curitiba, n.º 12, p. 4, jun. 1988.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **Paranismo**: cultura e imaginário no Paraná da I República. Curitiba, 1996. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná.

PERNETA, Emiliano. **Ilusão e outros poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de S. Paulo, 1976.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REICHMANN, Ernani. **Cadernos PSI**. Passo Fundo: Do autor, 1981.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Antologia Moderna**. São Paulo: Iris, s/d.

SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVEIRA, Tasso. **Canções a Curitiba e outros poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

STANGOS, Nikos. **Concepts of modern art: from fauvism to postmodernism**. 3. ed. London: Thames and Hudson, 1994.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redefinição de cultura**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

TODOROV, Tzvetan. Os mitos de fundação do individualismo moderno. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 mai. 1996, Mais!, p. 9.

TREVISAN, Dalton. Emiliano, poeta medíocre. **Joaquim**. Curitiba, jun. 1946.

_____. Em homenagem a todos os joaquins do Brasil. **Joaquim**. Curitiba, maio 1948.

_____. **Em busca da Curitiba perdida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VELLOZO, Dario. **Cinerário e outros poemas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral de Melo Neto. In BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de poesia**. São Paulo, Ática, 1996.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo acerca de literatura imagista de 1870-1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.